

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GABRIEL DÓRIA RACHWAL

**OS DEMIURGOS D'OS *LUSÍADAS*, DO *LIVRO DO DESASSOSSEGO* E
D'UMA VIAGEM À ÍNDIA**

CURITIBA, MAIO DE 2016

GABRIEL DÓRIA RACHWAL

OS DEMIURGOS D'OS *LUSÍADAS*, DO *LIVRO DO DESASSOSSEGO* E D'UMA VIAGEM
À *ÍNDIA*

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos literários.

Orientadora: Profa. Dr. Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA

2016



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de tese de doutorado de **GABRIEL DÓRIA RACHWAL** para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Os abaixo-assinados Patrícia da Silva Cardoso, Marilene Weinhardt, Marcos Lopes, Marcelo Franz, Luis Gonçalves Bueno de Camargo arguíram, nesta data, o candidato, que apresentou a tese *OS DEMIURGOS D'OS LUSÍADAS, DO LIVRO DO DESASSOSEGO E D'UMA VIAGEM À ÍNDIA*.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Doutor em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr ^a . Patrícia da Silva Cardoso (Presidente)		
Dr ^a . Marilene Weinhardt		
Dr. Marcos Lopes		
Dr. Marcelo Franz		
Dr. Luis Gonçalves Bueno de Camargo		

Curitiba, 02 de junho de 2016.

Prof. Dr. Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador

ao espantosamente entusiasmado Pedro Ricardo Dória

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Patrícia da Silva Cardoso pela interlocução robusta desde os tempos da graduação.

Agradeço aos leitores da banca de defesa e de estágios anteriores do texto que aqui se apresenta, os professores Pedro Serra, Sandra Stroparo, Antonio Augusto Nery, Marcos Lopes, Luís Bueno, Marilene Weinhardt e Marcelo Franz.

Agradeço ao professor Fernando Cabral Martins, que me recebeu na Universidade Nova de Lisboa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação da UFPR.

Durante o período de desenvolvimento desta tese que foi de março de 2012 a março 2016, o autor-pesquisador recebeu bolsa CAPES e participou do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da mesma CAPES.

Sumário

Apresentação – Demiurgia e tédio	10
CAPÍTULO 1 – CAMÕES DEMIURGO.....	21
In principio erat caro	21
Dos poderes demiúrgicos do poeta, do herói, do poema	34
CAPÍTULO 2 - SOARES DEMIURGO.....	43
Bernardo Soares: o supra-Camões épico	43
A viagem no <i>Livro do Desasocego</i>	47
A ação redimensionada	53
O sensacionismo do argonauta Soares	69
Um novo esgotamento	80
CAPÍTULO 3 – O DEMIURGO DE TAVARES.....	87
Viajar, ainda.....	87
O mundo que espera por Bloom	91
A viagem de Bloom	103
Um alento possível: esperança de mais mundo	105
A Índia	123
As Ilhas dos Amores	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS: Demiurgias, três momentos	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	147

RESUMO: A presente tese propõe a leitura das obras *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões, *Livro do Desasocego* (2010), de Bernardo Soares e *Uma viagem à Índia*(2010), de Gonçalo M. Tavares. Entende-se que cada uma das obras enfrenta, de diferentes modos, uma mesma questão que aqui se define como sendo a da individualidade ou subjetividade demiúrgica. Tal questão aparece de modo central na composição de cada uma das obras e, por isso, permite o estabelecimento de um diálogo bastante próximo entre elas. Nesse sentido, flagram-se três momentos do tratamento recebido por essa mesma questão: com Camões no século XVI, com Fernando Pessoa no século XX e com Gonçalo M. Tavares no século XXI. Outra característica das obras ligada diretamente ao desenvolvimento dado por cada uma delas à questão da individualidade demiúrgica é a relação que estabelecem com o gênero épico, destacando-se o distanciamento do modelo clássico de poema épico que se opera fundamentalmente a partir de uma invasão desse gênero pela subjetividade, que passa a dividir espaço com a matéria que narra, tornando-se, pois, ela própria matéria épica.

Palavras-chave: individualidade demiúrgica; subjetividade; épica.

ABSTRACT: This research consists in a critical reading the works *The Lusiads*, by Luís Vaz de Camões, *The Book of Disquiet*, by Fernando Pessoa and *Voyage to India*, by Gonçalo M. Tavares. The reading offered is interested in perceiving how the *demiurgical individuality* (or *demiurgical subjectivity*), which is considered a central category for understanding these works, reveals itself in each case. As a result, this study brings to light three forms of dealing with the same question, noticing, for instance, that more than three centuries separate Camões from Pessoa. Another central point which is related to the demiurgical individuality and links as well the three works is the epic genre. Each of the authors make a creative use of this genre that leads to a presence of subjectivity not expected to be found in a classic epic poem. It can be considered a symptom of the invasion of demiurgical individuality characteristical of modernity.

Key-words: Demiurgical individualy; subjectivity; epic.

Apresentação – Demiurgia e tédio

A presente investigação consiste centralmente na leitura das obras *Os Lusíadas* (CAMÕES, 1980), de Luís Vaz de Camões, *Livro do Desasocego* (PESSOA, 2010), de Bernardo Soares e *Uma viagem à Índia* (TAVARES, 2010), de Gonçalo M. Tavares e o principal aspecto investigado em cada uma das obras é o da demiurgia, do que esta apresentação pretende dar notícia. Os pontos de contato entre as obras que conduzem à análise desse aspecto são o tema da viagem e o pertencimento (controverso, provavelmente) das obras em questão ao gênero épico.

Quanto ao tema da viagem, *Os Lusíadas* e *Uma viagem à Índia* não oferecem maiores necessidades de explicação – pelo menos não nestas linhas introdutórias –, considerando que a épica camoniana tem na viagem de expedição de Vasco da Gama ao Oriente o seu fio condutor e que a obra de Tavares refaz essa viagem com o seu personagem Bloom, um lisboeta do século XXI. No caso do *Livro do Desasocego*, a presença da viagem se faz transformada, posto que no caso do semi-heterônimo Bernardo Soares as viagens valorizadas são as feitas através no imaginário, minimizando-se o valor da viagem que corresponde a deslocamento geográfico.

No caso do pertencimento ao gênero épico, a única obra que não traz algum ruído seria *Os Lusíadas*, mas mesmo em relação a ela poderia se matizar a noção de poesia épica e distinguir a obra do poeta português dos modelos épicos da antiguidade, dada a diferença dos tempos e das culturas em que foram produzidas. As outras duas obras, no entanto, trazem alguma necessidade de justificativa para serem consideradas como pertencendo a esse gênero, ainda que aqui não se busque uma comprovação do pertencimento dessas obras a esse gênero e, sim, uma possibilidade de pertença que se revela produtiva para a presente leitura que busca relacioná-las. No caso de *Uma viagem à Índia*, apesar dos vários recursos que apontam para uma reescrita de *Os Lusíadas* – do que se destaca num primeiro momento a quantidade de estrofes e de cantos serem mantidas, bem como uma relação paralelística com o enredo –, a obra apresenta característica paródicas que relativizam o seu pertencimento ao gênero épico, ao que se busca uma resposta quando da análise. Provavelmente mais problemático seja o enquadramento da obra assinada por Bernardo Soares. Dentre a produção do criador da heteronímia, costuma-se associar *Mensagem* ao gênero épico, havendo inclusive o tratamento, no poema, da história de Portugal, tal como acontece no modelo camoniano. A via aqui escolhida inova em relação a esse aspecto e coloca o *Livro do Desasocego* na linhagem épica, enxergando um Bernardo Soares que pretende ombrear com o que já foi

feitonessa tradição, em alguns momentos, inclusive, fazendo referência direta aos argonautas do passado ou aos feitos portugueses sob o reinado do Rei Manuel, aquele que governava quando da expedição de Vasco.

Uma discussão teórica que dialoga com a perspectiva sobre o gênero épico lançada neste trabalho é a que faz Anazildo Vasconcelos da Silva em seu *Formação épica da literatura brasileira* (SILVA, 1987). Criticando a adoção do trabalho descritivo do gênero épico que Aristóteles faz em sua *Poética* como uma teoria do gênero épico, Anazildo propõe três modelos épicos: o clássico, o renascentista e o moderno, tendo no cerne dessa distinção o progressivo aumento da participação da instância lírica, em diversos aspectos, na composição da epopeia. Se em Homero a aparição de tal instância se faz bastante discreta ao dedicar-se o poeta basicamente à narrativa, já em Camões os excursos do poeta não deixam margem para dúvida em relação ao aumento dessa participação, considerando que o andamento da própria narrativa chega a cessar para que o eu-lírico se manifeste. Novo aumento de participação da instância lírica pode ser flagrado se pensarmos na *Mensagem*, de Fernando Pessoa, obra a que o crítico Clécio Quesado classifica como pertencente ao modelo épico moderno, ancorando-se exatamente no estudo de Anazildo, justamente para defender o convívio da narrativa histórico-mítica típica do épico com o papel incontornável para o sentido da obra que desempenha a instância lírica (cf. QUESADO, 1999, pp. 21-35).

Providencialmente, a questão a respeito do gênero ser invadido pela instância lírica introduz o aspecto assumidamente constituidor de mundo que a subjetividade passa a desempenhar na modernidade. Em termos mais pedestres, o que Anazildo flagra é a crescente intromissão do eu no gênero épico que, em seu modelo clássico trabalharia quase que em regime de dedicação exclusiva ao mundo, à objetividade, à matéria narrada. Tal intromissão vem ao encontro do interesse deste trabalho por observar esse eu e, mais especificamente, um eu que não só se intromete como vai se revelando, em níveis diferentes em cada uma das obras, o criador dos mundos que narra ou então como sendo ele próprio esse mundo. É como se a matéria épica consagradamente exterior ao narrador-poeta fosse gradativamente perdendo espaço para a instância lírica que, então, transmuta-se em épica ela mesma.

Relacionado ao gênero épico ainda, destaco o importante papel que terá o recurso poético do ombreamento no âmbito deste trabalho, consistindo tal recurso em comparar os feitos dos antigos e/ou de outros povos com aqueles que se está narrando e concluir pela superação que estes representam. Precisamente, em havendo essa passagem da subjetividade para o centro das atenções em detrimento de feitos externos a eles será notório que os próprios eus serão matéria de disputa para o ombreamento.

Antes de passar à análise da manifestação desses demiurgos, no entanto, um esboço histórico-interpretativo a respeito do que seria a demiurgia pode ajudar a estabelecer alguns pontos de referência. O valor que as linhas a seguir têm, me parece, é o de, preliminarmente, situar os autores aqui estudados historicamente, buscando minimamente um chão comum para esta passagem interpretativa por três autores que compreende pouco mais de quatro séculos, posto que a obra de Camões situa-se no século XVI, a de Pessoa no XX e a de Tavares no XXI.

O investimento desse trabalho não é o de fazer algo como uma história da demiurgia, mas sim o de ler os textos atento a essa dimensão que se considera decisiva, do que a leitura mesma procura ser prova ao estabelecer relações entre as obras a partir desse ponto de ancoragem, validado, acredito, pelas próprias obras.

Para início de conversa, me parece que uma distinção entre dois momentos históricos pode ser útil. O divisor de águas seria o Romantismo, o que, para o presente trabalho, significa colocar de um lado Camões e, de outro, Pessoa e Tavares. Faço tal distinção a partir das ideias de Northrop Frye apresentadas no ensaio “O imaginativo e o imaginário”. Nele, o crítico considera o Romantismo como representando uma virada e, ainda, considerando o tempo do Romantismo como sendo o “nosso tempo”. A caracterização que Frye faz é a seguinte:

[Do romantismo em diante,] devagar, mas firmemente, a doutrina da criação divina da ordem humana desaparece, talvez não como uma concepção religiosa, mas como um fato histórico e literal que ocorre num ponto específico do passado. Dessa forma, *o homem passa a ser pensado como o arquiteto de sua própria ordem*, uma concepção que instantaneamente coloca as artes criativas no centro mesmo da cultura humana. Essa nova ênfase na primazia das artes na vida social fica clara nas afirmações e nos pressupostos dos poetas românticos. A concepção da natureza como um artefato divino também desaparece; *a natureza é concebida não como uma estrutura ou um sistema apresentado objetivamente ao homem, mas como um processo criativo global em que o homem, a criação do homem e a criação da arte do homem estão todos envolvidos*. (FRYE, 2000, p. 180)

Teríamos, de um lado, Camões situado na fatia da história em que a figura de Deus tem um papel a desempenhar no estabelecimento da ordem humana e, de outro, Bernardo Soares e Gonçalo M. Tavares na fatia em que o estabelecimento dessa ordem está a cargo do próprio homem. As próprias obras aqui estudadas podem ser citadas para demonstrar como essa diferença pode se manifestar.

Camões, n’*Os Lusíadas*:

Em todos estes orbes, diferente
Curso verás, nuns graves e noutros leve;

Ora fogem do Centro longamente,
Ora da Terra estão caminho breve.
Bem como quis o Padre onnipotente,
Que o fogo fez e o ar, o vento e a neve,
Os quais verás que jazem mais a dentro
E tem co Mar a Terra por seu centro. (CAMÕES, X.90)

Bernardo Soares no *Livro do desasocego*:

Nasci num tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê. E então, porque o espirito humano tende naturalmente para criticar porque sente, e não porque pensa, a maioria d’esses jovens escolheu a Humanidade para succedaneo de Deus. [...]

Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer numa somma de animaes [a Humanidade], fiquei, como outros da orla das gentes, naquella distancia de tudo a que se chama a Decadencia. (PESSOA, 2010, p. 231)

Ou (ainda Soares):

Se quizer dizer que existo, direi “Sou”. Se quizer dizer que existo como alma separada, direi “Sou eu”. Mas se quizer dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a *função divina de se crear*, como hei de empregar o verbo “ser” senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triumphalmente, anti-gramaticalmente supremo, direi “Sou-me”. (idem, grifo meu, p. 246)

E Tavares em *Uma viagem à Índia*:

Os deuses actuam
como se não existissem, e assim
não existem, de facto, com extrema eficácia. (TAVARES, I.22)

Enquanto, para Camões, Deus tem um lugar assegurado, para os outros dois se dá a impossibilidade de tê-lo como referência, conforme se terá a possibilidade de desdobrar mais adiante.

Acontece, no entanto, que já em Camões é possível observar movimentos iniciais da passagem de um mundo em que Deus estabelece a ordem para um outro em que o homem passa a ocupar a posição de “arquiteto da sua própria ordem”, como diz Frye. É claro que como explicação última de tudo o que se passa e é narrado n’*Os Lusíadas*, pelo menos num dado nível da significação, se encontra a figura do Deus cristão. É Ele a grande justificativa, o garante das empresas de Vasco e do próprio poeta. É nesse sentido, e conforme costuma

considerar a crítica, inclusive, que o poeta teria colocado a deusa da mitologia grega, Tétis, a explicar a sua própria presença no poema, e a dos demais deuses pagãos, como tendo a única função de embelezar, ou seja, sem representar ameaça aos domínios do Deus cristão que à época, inclusive, tinha a Santa Inquisição em sua defesa enquanto Verdade.

Apesar de assegurar o lugar de Deus, chamo atenção, no entanto, para a centralidade que tem a individualidade na obra de Camões como um todo. Isso se revela (i) na sua lírica, com os questionamentos desamparados – devido à constatação do desconcerto do mundo – dirigidos à ordem divina, em que as perspectivas que o indivíduo tem do mundo o fazem questionar tal ordem, e também se revela (ii) na épica, cuja suposta objetividade se vê invadida por lirismo, conforme apontado acima. Aquele “eu” que tantos versos aguarda até se fazer presente, obliquamente, só ao final da segunda estrofe do primeiro canto, no verbo “espalharei” e no pronome “me”, acaba por ter papel de destaque na economia da obra, chegando a ser determinante a presença da figura do poeta para o significado da epopeia lusitana, a ponto de importante parcela da crítica camoniana ter como consenso que o herói d’*Os Lusíadas* é o próprio poeta, discussão que se faz no primeiro capítulo desta tese.

Com isso, quero dizer que aquela passagem para um mundo em que o homem é o arquiteto da própria ordem, na senda de Frye, encontra um ancestral na individualidade que surge no tempo de Camões. Para aclarar isso, me parece interessante arriscar a evocação de mais uma leitura que tem o mesmo grau de abrangência da de Northrop Frye. Refiro-me ao ponto de vista exposto por Ian Watt em *Mitos do individualismo moderno*. Baseando-se nas ideias de Jacob Burckhardt, o crítico vê os heróis dos mitos que se propõe a estudar (Dom Quixote, Robinson Crusoe, Fausto e Dom Juan) como resultantes do embate entre a valorização do indivíduo que se deu no Renascimento e a sua subsequente contenção empreendida pela Contrarreforma. Nas palavras de Watt:

Burckhardt sugeria que antes do Renascimento o homem só se “reconhecia como parte de uma raça, povo, partido, família ou corporação – só mediante algumas das formas do coletivo”. Foi na Itália que “pela primeira vez esse véu dissipou-se com o vento. Assim tornou-se possível um tratamento *objetivo* do estado e de todas as coisas desse mundo. Simultaneamente, e com igual vigor, afirmava-se o lado *subjetivo*; o homem transformava-se em um indivíduo espiritual, e como tal se reconhecia”. [...] Na Itália, segundo seu entendimento, tanto os estados despóticos quanto as repúblicas foram geradores de uma fome pessoal de glória, em especial na extensa área das atividades relacionadas com a estética e a erudição, e isso acontecia ao mesmo tempo em que os valores da vida privada ganhavam uma tônica nova. (WATT, p. 128-29)

Certamente a tese poderá ser considerada controversa e nem teria o presente trabalho condições de discuti-la a fundo mas, repetindo o que o próprio Watt diz depois de citar Burckhardt, ainda que estudos mais recentes possam oferecer objeções a tal tese, não tiram dela o poder de iluminação para as análises dos mitos propostas por Watt ou para as relações que se busca estabelecer aqui, encontrando-se em Camões, ao mesmo tempo, a valorização de um indivíduo com fome de glória e o reconhecimento de si através de “alguma das formas do coletivo”, o que se atesta pelo tributo que o herói Camões paga ao Rei e aos valores da expansão do império português. Quanto a essa ambiguidade camonianiana, mais uma vez é possível avançar com as ideias de Watt. Para o crítico, em razão de Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Crusoé poderem ser definidos pela fórmula “ego contra mundum”, posto que têm em seus horizontes apenas os seus próprios interesses individuais, sem dedicar “atenção à solidariedade cósmica do mundo” e não havendo “nada que os ligue essencialmente à vida coletiva das comunidades”, o ponto de vista dos autores que os criaram fazem por frustrar as empresas de seus heróis, o que se daria justamente por viverem sob a pressão da Contrarreforma e portanto devendo impor limites ao indivíduo.

Ora, no caso de Camões, que é seu próprio herói, a equação “ego contra mundum” só funciona parcialmente, mas de qualquer forma ajuda a entendê-lo, porque o herói, sem deixar de acender uma vela para o indivíduo e os seus poderes de autodeterminação (trata-se de um homem capaz de singrar os mares como nunca antes, afinal), acende uma também para a coletividade de que faz parte e que tem valores supra-individuais por que zelar (no que se assemelha aos autores dos mitos do individualismo moderno estudados por Watt). Mais acertado, então, seria estabelecer a equação “ego et mundus” para falar da postura de Camões. É verdade que o autor português não deixa de fazer as suas críticas à sociedade em que viveu, mas as faz num sentido propositivo em que a sua individualidade é mesmo uma referência para os valores coletivos. Tal postura difere em larga medida de ser ou querer ser indiferente à sociedade em que se vive, livre para buscar apenas os próprios interesses, como desejariam os heróis dos mitos de Watt. Camões, portanto, consegue uma unidade que os autores dos mitos estudados por Watt não realizaram, que é a identificação entre herói individualista e autor.

Em outro passo das suas análises, Watt dirá que, no Romantismo, cada um desses mitos passa a ser visto de forma positiva, o que significa remover o ponto de vista dos autores que os criaram e que teriam tido a necessidade de os punir. No mundo romântico, o mundo dos arquitetos da própria ordem, para avançar com a complementaridade das ideias de Watt e Frye, esses heróis não precisam mais ser punidos, não há mais a pressão da Contrarreforma e

sim o entusiasmo com o individualismo que representam. Me parece interessante notar, ainda, que Watt considera que a maneira como o romantismo recebe esses heróis é também a maneira como o seu tempo (o livro foi terminado no início da década de 1990) os recebe. Esses monomaniacos, para utilizar a categorização que o próprio Watt sugere tendo em vista os interesses desses heróis voltarem-se tão-somente aos seus próprios empreendimentos, despertariam, então, em nós, românticos arquitetos da própria ordem, fascínio e admiração e não “sentimento de ofensa moral”.

Seguindo as balizas dadas por Watt e Frye, então, temos, culminando no Romantismo, um processo de entronização do indivíduo que se deve, proponho, à possibilidade de afirmar os poderes demiúrgicos que lhe são próprios e que o Renascimento teria visto surgir. A demiurgia engloba a ideia de “arquiteto da própria ordem”, de Frye, e a ideia de autonomia do indivíduo em relação à coletividade de que faz parte e aos valores por ela prezados, posto que os heróis de Watt “levam as suas vidas de modo a não deixar se afetar – ou sequer serem notados – pelas normas destinadas a estabelecer a ponte entre eles e as realidades sociais e intelectuais que os cercam” (WATT, 1998, p. 130).

Têm-se aí balizas a partir das quais pode-se pensar a respeito dos autores aqui estudados. Não se trata de uma resolução que de antemão caracteriza esses autores, o que já vem sendo apontado pela dificuldade de equiparar-se Camões aos mitos de Watt. De um lado, um mundo em que natureza é artefato divino e o indivíduo ainda tem a necessidade de pertença a uma comunidade e, de outro, um mundo em que a natureza é um “um processo criativo global em que o homem, a criação do homem e a criação da arte do homem estão todos envolvidos”. Nenhum dos autores aqui estudados se enquadrará pacificamente de um lado ou de outro. Nem Camões é um representante passivo de um mundo em que o indivíduo não participa da constituição do mundo em que vive e nem Pessoa e Tavares se dão por satisfeitos com um mundo em que a ordem está por ser feita exclusivamente por eles. É como se cada um habitasse tais balizas mas sempre oferecendo resistência, relação da qual advém a voz específica de cada um deles. É a tais vozes que o presente trabalho busca identificar, sendo esse panorama inicial um ponto de apoio que pretende dar a ver as linhas de força que estão em jogo.

Interessante observar que o gênero épico seria especialmente sensível a essa transformação dos tempos tal como exposta aqui. Um gênero especialmente dedicado a matérias com forte apelo à coletividade e aos valores que a formam volta-se gradativamente para a individualidade, como que a indicar ter passado a estar nesta o elemento que pudesse representar uma coletividade. As epopeias aqui estudadas terão algo a dizer sobre isso.

Mas voltemos ao panorama proposto para que se integre mais um elemento que ajuda a situar as obras e configurar o objeto de estudo deste trabalho. Esse elemento vem justamente colocar limites a essa individualidade com poder de auto-determinação que seria incensada pelo Romantismo, mas já não se trata de uma força exterior ao indivíduo. A limitação vem da sua própria subjetividade: é o tédio em sua relação íntima com a demiúrgia. Mais uma vez é possível ter o Romantismo como referência. Segundo o professor de filosofia Lars Svendsen em seu livro *Filosofia do tédio*:

Romantismo é esteticismo. Essa asserção certamente nada tem de original, mas o esteticismo torna-se aí um subjetivismo extremo. Todos os critérios objetivos desaparecem, e apenas a experiência subjetiva estética do mundo adquire legitimidade ilimitada. Isso, no entanto, rapidamente se torna vazio. (SVENDSEN, 2006, p. 65).

A citação flagra o alargamento dos domínios da subjetividade que caracterizaria o Romantismo e converte-o em “esteticismo”. Esse entendimento vai ao encontro das visões de Watt e Frye quanto à mudança de paradigma que se opera no Romantismo. A hipertrofia da subjetividade chega a um ponto em que apenas a subjetividade é uma referência, acabando o espaço para de uma referência externa ao indivíduo. Tal mudança pode ser detectada no alargamento da subjetividade tal como se dá na passagem de um Camões que começa a apontar para os poderes constituidores de realidade da subjetividade – mas ainda limitado por valores que vão além daqueles estabelecidos tão-somente pela sua própria individualidade (exteriores ou objetivos, pois) – a um Pessoa em que há o exacerbamento dessa capacidade constituidora de mundos configurada de modo exemplar em Soares, que, sintomaticamente, considerará que

Não sabendo o que é a vida religiosa, nem podendo saber-o, porque se não tem fé com a razão; não podendo ter fé na abstracção do homem, nem sabendo mesmo que fazer d’ella perante nós, ficava-nos, como motivo de ter alma, *a contemplação esthetica da vida*. (PESSOA, 2010, grifos meus, p. 231)

A referência religiosa, que em Camões ainda funciona como um limite que o indivíduo leva em conta no exercício da sua individualidade, em Soares se perde e leva ao esteticismo de que falava Svendsen e que o semi-heterônimo considerará como característico dos homens do seu tempo.

Em mais um passo das suas análises, Svendsen nota que tal poder extremo conferido à subjetividade e que responderia também por esteticismo, se torna vão, quanto a que evoca o entendimento de Hegel:

Tudo que é só existe graças ao eu, e tudo que existe graças ao eu pode ser igualmente destruído pelo eu. Enquanto nos detivermos nessas formas perfeitamente vazias, que se originam apenas no absoluto do ego abstrato, nada é tratado *em si e por si mesmo* como tendo valor próprio, mas apenas como produzido pela subjetividade do ego. Nesse caso, porém, o ego torna-se amo e senhor de todas as coisas. (HEGEL apud SVENDSEN, 2006, p.65)

Svendsen ainda faz referência a Hegel para observar o diagnóstico que o filósofo faz do seu tempo que, dominado por esse eu todo-poderoso, encontraria no subjetivismo a doença que o representa. Nessa perspectiva “doente”, tudo o que é exterior ao indivíduo, tudo o que não é tocado pela sua subjetividade fica sem valor. O filósofo depreende daí, ainda, que a subjetividade consequentemente falharia ao ter como única saída o gozo de si mesmo, o gozo desse único valor de que dispõe, que é o da sua própria capacidade de conferir valor. Conforme Svendsen explica:

Ele [o subjetivismo] está associado à revolução copernicana realizada por Kant na filosofia. A morte de Deus não é algo que aconteça apenas em Nietzsche. Deus já está morto em Kant, pois não pode mais garantir a objetividade da cognição e a ordem do universo. Aliás, já não havia mais nenhum desejo dessa garantia. O homem deveria se sustentar sobre os próprios pés. A característica talvez mais proeminentemente da modernidade é que o homem desempenha o papel anteriormente representado por Deus. Qualidades antes atribuídas às próprias coisas e, no período medieval, cada vez mais a Deus, tornaram-se aspectos da constituição do mundo pelo ser humano. Obviamente Kant é a figura central nessa narrativa. Pode parecer superficial, mas não é despropositado dizer que a concepção do eu é uma versão secularizada da teologia da Idade Média. O problema com que esse sujeito se defronta é preencher o vazio de significado criado pela ausência de Deus. (SVENDSEN, 2006, p. 66)

Ora, a citação flagra justamente a condição da individualidade demiúrgica que se toma como objeto de estudo neste trabalho. *Mutatismutandi*, a citação contém aquilo que faz Northrop Frye estabelecer o Romantismo como um marco da passagem para um mundo em que o homem é “arquiteto da própria da ordem” e também faz referência a esse eu que não precisa mais de valores coletivos ou de algum modo externos a ele, surgido com o Renascimento, punido pela Contrarreforma e triunfante desde o Romantismo até os nossos dias, conforme estabelece Watt.

O enfrentamento desse vazio deixado pela impossibilidade de significado exterior ao indivíduo por partedessa individualidade demiúrgica, continuando com as análises de Svendsen no que podem contribuir para os propósitos deste trabalho, lançaria o homem numa busca por sentido que, ao fim, seria uma espécie de jogo solipsístico em que o homem postula, transforma e transgride limites (cf. idem, p. 87), ou seja, está encarcerado na espécie de *cela infinita*, para utilizar uma expressão de Bernardo Soares, que é o seu poder de criação. Conforme dirá Svendsen, para o simbolista do fim do século XIX – mas que seria englobado pelo Romantismo, no sentido estendido que fazeste movimentoenvolver também o nosso tempo – o objeto é mais ou menosirrelevante(cf. idem, p. 67), considerando-se que está à mercê da subjetividade. Esse confinamento na própria subjetividade, para Svendsen, seria uma condição propícia para o surgimento do tédio, sendo necessário, aqui, explicitar que se trata de uma vinculação buscada por Svendsen que, ao longo do seu *Filosofia do tédio* faz questão de marcar certo distanciamento e diferença seus em relação ao Romantismo. Seu ponto seria o de que hoje, nós, diferentemente dos românticos, não teríamos “a fê hiperbólica do Romantismo no poder da imaginação para transformar o mundo” (idem, p. 13), o que repercute em outros comentários que faz ao longo das suas reflexões como quando diz que “na ausência de Deus, o homem assumiu o papel de centro gravitacional para o significado – *mas só conseguiu desempenhá-lo em pequena medida*” (idem, p. 35, grifos meus). Essa mesma avaliação negativa do que seria o intento romântico, surge quando Svendsen se refere ao Romantismo como “esteticismo”, conforme visto acima, encontrando-se ainda, no seu texto, um momento em que, analisando uma tendência contemporânea a avaliar as coisas pelo *interesse* que despertam e não pelo *valor* que tenham (o que nos remete à distinção entre uma avaliação subjetiva e outra objetiva), diz que “considerar alguma coisa exclusivamente do ponto de vista do ‘interesse’ que gera é considerá-la a partir de uma perspectiva *puramente estética*” (ide, p. 28, grifo meu). Ora, essa “perspectiva *puramente estética*” é aquela mesma que é considerada pelo autor como insuficiente para dar sentido ao mundo de modo satisfatório, donde o seu distanciamento em relação ao Romantismo.

Como proposta antirromântica, o autor norueguês recorre a uma noção de maturidade que chegaria a uma aceitação da falta de sentido da vida e, conseqüentemente, do seu caráter entediante. Isso em oposição ao que seria a postura infantilizada de um romantismo sempre ávido por intensidades e transgressões de limite que o estimulem e o arranquem do tédio a que a demiurgia o condena.

Proponho que o leitor se situe aquém da conclusão “madura” que Svendsen defende e acompanhe as viagens de Camões, Bernardo Soares e do Bloom de Gonçalo M. Tavares, a ver que dimensões mais podem ter as questões levantadas nesta introdução.

Ficam dadas algumas balizas que podem orientar a análise dessas individualidades a se debaterem com os próprios poderes criadores.

CAPÍTULO 1 – CAMÕES DEMIURGO

In principio erat caro

Próximo ao monumento construído em homenagem aos descobrimentos portugueses, em Lisboa, à beira do Tejo, há, gravado no chão, um grande mapa-mundi em que constam as datas em que os portugueses chegaram aos mais diversos locais do globo, desde o Brasil, a leste, até o Japão, a oeste, passando pela África e pela Ásia. Uma tal abrangência latitudinal e longitudinal é transposta em palavras pelo historiador Oliveira Martins quando, ao descrever a matéria narrada por Camões em *Os Lusíadas*, diz consistir esta nos lusitanos que “revelaram os mundos todos, esgotando a terra” (MARTINS, 1952, p. 64).

A hipérbole a respeito do desbravamento da dimensão física do mundo acompanha o tom épico, “grandílico”, que o próprio Camões dá à matéria na abertura do seu canto, já que dá destaque aos feitos ultramarinos dos lusitanos que “por mares nunca de antes navegados / Passaram ainda além da Taprobana” – conforme rezam os tantas vezes citados (e esgotados?) versos. Eles remetem justamente à ação de suma importância para a expansão marítima portuguesa à volta de que se desenrolará a epopeia que se inicia: a expedição que parte em 1498, capitaneada por Vasco da Gama, que estabelece a rota marítima para as Índias. Com base nesse feito específico, mas também com base em outros feitos predominantemente de ordem militar da história portuguesa, Camões promove a entrada desses navegadores e guerreiros, e do povo português, na linhagem de heróis dignos de frequentar o gênero épico que, por sua vez, vem a ser um gênero que recebia especial atenção durante a Renascença por ser considerado o mais elevado dos gêneros clássicos – aquele cuja matéria deveria ser grandiosa e em que a língua se elevaria em beleza.

Camões, então, ao fazer uso desse gênero, coloca o “peito ilustre lusitano” e a construção do império português (cuja extensão está representada no mapa-mundi referido) acima do que quer que tenha sido feito na antiguidade, seguindo assim uma lógica em que mede forças com os modelos que evoca, nominadamente Virgílio e Homero. Esse medir de forças, inclusive, é um traço do próprio gênero, havendo mesmo um termo especializado para referi-lo: *Überbietung*, que Maria Helena Pereira Rocha traduz como “esquema de superação” (ROCHA PEREIRA, 2012, p. 110). Há diferentes formas de utilização, por

Camões, desse esquema – que também pode ser chamado de *ombreamento* –, e uma delas é a operação recorrente de evocar o nome de um guerreiro, rei ou navegador português atribuindo a ele e seus feitos grandeza que supera a de um herói romano ou grego da antiguidade. Ainda nas estrofes iniciais há um emprego emblemático de tal recurso, trata-se de uma referência ao poeta ao “ilustre Gama, / que para si de Eneias toma a fama” (CAMÕES, I.12). É um exemplo de ombreamento, no caso, dirigido ao herói virgiliano, havendo ainda a referência à “fama”, que vem a ser um valor perseguido pelos heróis das epopeias homéricas e que se alcança realizando feitos dignos de serem cantados pelo aedo, no caso de Homero, ou pelo poeta, no caso de Virgílio e de Camões – sendo eles os detentores do poder de conceder sobrevida aos feitos heroicos e, por extensão, aos próprios heróis que, ao contrário dos deuses, não são eternos, mas podem vir a ser por força do canto (cf. VERNANT, 1978).

É dentro dessa linha de forças básicas da épica, portanto, que o poeta entoa a sua “tuba canora e belicosa” confiante de que mesmo feitos de um imperador como Alexandre calarão frente ao “valor mais que alto que se alevanta” que – se anuncia no próêmio – será cantado. Neste momento inicial do poema, o valor que se tem em vista está grandemente calcado na experiência das navegações, que vem a ser um domínio que muito se alarga durante o Renascimento, sendo considerado por alguns, inclusive, o momento em que se inicia o fenômeno da globalização (cf. HALL, 2006), ou ao menos um importante ancestral dela. Destaque-se aqui a mudança de perspectiva que o homem passa a lançar sobre si mesmo ao se ver capaz de algo novo como o são as distâncias que passa a poder percorrer por mare que são resultado de desenvolvimentos tecnológicos propiciados por suas próprias habilidades e implicam o contato impactante com novas paisagens, povos e culturas.

Um dos traços dessa nova perspectiva se evidencia quando se pensa a importância que passam a ter os relatos pessoais de quem navegava pelos mares que passavam a estar ao alcance das naus. Os relatos pessoais, calcados na experiência direta, por parte de um navegador, de um determinado ponto do mundo passam a ser componente ativo e valioso do conhecimento da marinharia. Os navegadores, em geral pessoas que não eram instruídas (cf. PINTO, 1989) – pelo menos no sentido do conhecimento universitário, dado que os riscos atraíam mais fortemente aqueles que podiam vir a enriquecer navegando e não tinham essa perspectiva em terra do que os que tinham possibilidades disso por disporem de instrução –, eram instados a descrever, dizer do que viram, do que lhes roçou os sentidos. Tal se dava porque esses relatos tinham muito a contribuir com o processo de sedimentação dos conhecimentos necessários para se navegar cada vez com mais precisão. Aquele

conhecimento estava se fazendo naquela altura e quaisquer registros podiam vir a ser úteis logo para o próximo que fosse se lançar ao mar. Corriam então manuscritos que muitas vezes tinham a divulgação controlada pois o conhecimento das rotas tinha valor de mercado e, portanto, era motivo de disputa entre as nações.

Outra face desse desenvolvimento é o rearranjo que provoca no conhecimento como um todo. A sapiência das *auctoritates*, ou seja, dos autores da antiguidade que versaram sobre essas questões era insuficiente para lidar com os dados empíricos inéditos que se apresentavam aos navegadores do Renascimento. O latim e o grego de tais autores se vêem, ao menos em relação a esse conhecimento, diminuídos diante do mais recente manuscrito contendo novidades a respeito das valiosas rotas que se inauguravam e que era lido e utilizado imediatamente. Em tom de ombreamento transposto para o campo da ciência, Garcia de Orta escreve: “Digo que se sabe mais em hum dia agora pellos Portuguezes, do que se sabia em 100 annos pellos Romanos” (ORTA). Esse desbravador que é também homem de ciência produz e vive um ambiente que propicia uma sensação como a descrita pelo historiador João Rocha Pinto:

Uma sensação vaga de superioridade, mal interiorizada e mal avaliada, mas apesar de tudo justificável, surge engendrada pela consciência muito recentemente adquirida no risco, na aventura do domínio e apropriação de novos mundos, de revoltos mares, e pelo aperfeiçoamento de técnicas avançadas, inevitavelmente indissociável da ‘vertigem dos espaços’, do movimento desencravador das economias e do dinamismo próprio de uma civilização em movimento, apercebida do advento de uma nova era, nova era marcada pela travessia da superfície inóspita do mar-oceano que agora era sulcado longe da protecção tranquilizadora das margens continentais e varada desde então como alternativa às vias intracontinentais. Tudo isto leva o europeu, e, antes de todos, o português, a protagonizar o papel de *triunfador dos espaços* que aferia o seu poder real pela desmesura quase inacreditável do feito – medido em milhares de milhas marítimas – e pelos cachos de inovações que escoravam a avalizavam o seu poderio e que aos poucos se estendia aos recantos mais recônditos do planeta. (ROCHA PINTO, 1989, p. 65)

Destaque-se da descrição apresentada o termo “triunfador dos espaços” e a subsequente explicação de que tal título se ancorava na extensão do feito, medido em milhas. Isso reforça que é a realização que se dá no mundo físico, espacial, que traz a sensação de poder. Dessa perspectiva, *Os Lusíadas* se apresenta como a epopeia da Renascença, desse período em que o homem se vê na posição de protagonista graças aos novos domínios que passa a exercer sobre o espaço exterior.

N'Os Lusíadas, esse aspecto aparece em uma referência à figura do Rei Dom Sebastião a quem Camões se dirige, na dedicatória, nos seguintes termos:

Vós, poderoso Rei, cujo alto Império
O Sol, logo em nascendo, vê primeiro;
Vê-o também no meio do Hemisfério,
E quando dece, o deixa derradeiro. (CAMÕES, I.8)

Trata-se de um dos momentos em que o poema vem para o tempo em que se dá a sua própria feitura, flagrando-se o império do tempo do poeta louvado em sua extensão espacial. Esse império é, pois, resultado das expedições ultramarinas e, nesse sentido, resultado das viagens no seu primeiro sentido, que é o de deslocamento geográfico. O tempo de um tal império não pode deixar de ser um em que a experiência direta do mundo ocupa lugar de destaque. Quanto a isso, o próprio Camões nos dá o exemplo, principalmente através da visão de mundo que constrói para Vasco da Gama. Diz o capitão:

Se os antigos filósofos, que andaram
Tantas terras, por ver segredos delas,
As maravilhas que eu passei passaram,
A tão diversos ventos dando as velas,
Que grandes escripturas que deixaram! (CAMÕES, V.23)

A referência às *auctoritates* se faz para salientar o quanto as experiências do mundo físico que ele próprio, o Gama, tem superam as experiências das terras percorridas por elas. Do ponto de vista do capitão, tais autoridades antigas, que eram sinônimo do mais alto conhecimento para os humanistas renascentistas, se dispusessem do seu cabedal de experiências, teriam muito mais o que escrever, através do que se estabelece uma relação direta e diretamente proporcional entre experiência e escrita/conhecimento. A diversidade de ventos, metonímia para a extensão de mares e terras percorridos, tem, na visão de Vasco, primazia sobre a escrita (*escripturas*), metonímia para só o que restou do saber dos antigos. O triunfador dos espaços triunfa também sobre o conhecimento livresco e esse embate materializa-se em livros de roteiros para as terras orientais ou de marinharia. Neles, se pode colher exemplos de retificações que os homens dessa ciência que nasceno Renascimento se vêem aptos a fazer às *auctoritates* (cf. BARRETO, 1989).

No caso da manifestação épica que se tem em mira aqui, Vasco da Gama avança com o ombreamento nos seguintes termos:

Cantem, louvem e escrevam sempre extremos
Desses seus Semideuses e encareçam,
Fingindo magas Circes, Polifemos,
Sirenas que co canto os adormeçam;
Dem-lhe mais navegar à vela e remos,
Os Cícones e a terra onde se esqueçam
Os companheiros, em gostando o loto;
Dem-lhe perder nas águas o piloto;

Ventos soltos lhe finjam e imaginem
Dos odres e Calipsos namoradas;
Harpías que o manjar lhe contaminem;
Decer às sombras nuas já passadas:
Que, por muito e por muito que se afinem
Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas,
A verdade que eu conto, nua e pura,
Vence toda gradíloca escritura! (CAMÕES, V.88-89)

O triunfador do espaço desdenha também da fantasia. Utilizar-se do argumento da verdade factual dos feitos portugueses (e seus) é o caminho do capitão para arrogar lugar de destaque na linhagem dos heróis épicos para si e para os portugueses. Enquanto Ulisses é autor de feitos fantasiosos incríveis e grandiosos, Vasco apresenta grandeza superior sem que precise inventar histórias que atestem o seu valor ou o dos portugueses. O plano da fantasia é desprezado na aproximação comparativa com o plano histórico dos feitos portugueses. O imaginado, o fabular, o fictício (fingido) – composto por Circes, Polifemos e Calipsos – ainda que sejam histórias reconhecidamente “tão bem sonhadas”, têm um estatuto de escritura que, a despeito de “grandíloca”, as fazem serem relegadas a um plano inferior em relação à verdade factual do feito de Gama.

O herói se faz, assim, representante do momento do Renascimento europeu que se caracterizou acima. O triunfo é duplo: triunfa-se porque a experiência que o império abarca é mais extensa, indo além de onde os antigos foram, e porque é verdade; não recorre ao campo da imaginação, do maravilhoso. O triunfo, nesse caso, é de Vasco sobre Ulisses mas também de Camões sobre Homero.

Buscando dar a ver essa questão da primordialidade do factual para Camões, o crítico Hernani Cidade forja uma mudança de um versículo da Bíblia. Escreve o crítico que, para o poeta português: “in principio erat caro et caro verbum facta est” (CIDADE, 1986, p.10). Para Cidade, a criação poética camoniana adviria, e nisso acompanharia a sua época, do plano material, daquilo que passa pelos sentidos, pela carne, e isso se daria mesmo na lírica, em que o crítico vê o “tom informativo de quem faz autobiografia”. Nas palavras de Duarte

Pacheco, que hoje sabem a dito popular: “a experiência é a madre de todas as coisas”, donde estar, no princípio, a carne, dela surgindo o verbo.

Ora, essa é uma questão que será frequente na crítica camoniana. Em que medida as experiências como soldado e marinheiro (ou as experiências amorosas, mais propriamente para o caso da lírica) que constam da biografia de Camões se fazem presentes na obra? A questão acirra-se porque nos excursos do poeta ao longo d’*Os Lusíadas* aparece uma valorização do conhecimento *experto*, ou seja, aquele adquirido pela experiência direta com as coisas do mundo, de modo que a questão frequente na crítica é também uma questão do poeta.

Em extremo, se diria que nada há na poesia de Camões que não tenha passado pela experiência direta (no plano físico) de Camões, o que claramente é um absurdo porque Camões não viveu, factualmente, a viagem de Vasco, apesar de igualmente ter ido à Índia a serviço da coroa portuguesa mais de meio século depois da expedição do capitão. O crítico António José Saraiva, por exemplo, chega a fazer uma avaliação a respeito de algumas descrições, n’*Os Lusíadas*, que teriam sido resultado de uma experiência direta com a matéria narrada (fogo de Santelmo, tromba d’água, etc), mas também fazendo ressalvas a algumas passagens que denotariam não a experiência direta mas conhecimento livresco (cf. SARAIVA, 1972).

Note-se que até aqui não se estabeleceu uma relação direta com a individualidade demiúrgica de se que falava na introdução. No entanto, o tipo de valorização do conhecimento do mundo externo passa pelo indivíduo que está nascendo no Renascimento e cuja relação particular com o mundo externo vai ganhando importância que não tivera até então, posto que os valores coletivos o suprimiriam. Conforme também nota o crítico Hernani Cidade, as conquistas no mundo externo levam o homem a questionar e ver-se apto a intervir em outros âmbitos da existência, do que o crítico dá exemplo certo citando um novo olhar que mesmo o Texto Sagrado passa a receber à época. Estaria aí se esboçando inicialmente o mundo em que o homem passa a ser arquiteto da própria ordem, função tradicionalmente atribuída a Deus. Há até a percepção disso, talvez indiretamente, por parte de Camões que, criando um ponto de vista para o deus Baco que, vendo-se ofendido pela empresa marítima dos portugueses, demonstra receio de que os homens venham a tomar o lugar dos deuses (cf. CAMÕES, VI.25).

Se a ideia de uma individualidade demiúrgica presente n’*Os Lusíadas* já pode ser levantada levando em consideração a figura de Vasco da Gama, ganha ainda mais força atentando-se para a diferença que há entre a visão de Vasco, que até aqui se colou à visão do

homem renascentista triunfador de espaços, e a de Camões, que claramente põe-se acima do triunfador de espaços, fazendo uma crítica ao entendimento do capitão.

A mistura camoniana

Ao final de *Os Lusíadas*, há quatro versos que concentram valores de suma importância para o entendimento da cosmovisão do poeta que, nesse momento do poema épico dirige-se ao Rei Dom Sebastião, que é quem ocupa o trono quando do retorno de Camões à Lisboa:

Nem me falta na vida honesto estudo,
Com longa experiência misturado,
Nem engenho, que aqui vereis presente,
Cousas que juntas se acham raramente. (CAMÕES, X.154)

Trata-se de uma auto-caracterização. Encontram-se nele as (i) habilidades do humanista – o estudo –, a (ii) experiência, que seria o conhecimento prático que o poeta tem, afinal foi soldado da coroa portuguesa em trabalhos no oriente e, ainda, o (iii) engenho (*ingenium*), que seria a inspiração que o faz poeta e se completa no (iv) domínio da arte (*ars*) enquanto técnica, estando este subjacente aos versos de *Os Lusíadas* e se fazendo notar no uso virtuoso da métrica e no estilo.

É com base em louvores de si próprio como o citado que Eduardo Lourenço chegará a dizer que na épica camoniana o herói é o próprio poeta. Quanto a isso, em dado momento, é possível flagrar o poeta marcando a diferença que há, por exemplo, entre ele e Vasco da Gama, que seria o candidato a herói da navegação narrada na obra. Essa contradição entre Vasco e o poeta é importante para que se entenda a mistura cara ao segundo.

O poeta, logo a seguir ao fim da fala do Gama triunfador de espaços, se manifesta fechando o canto e restringindo – ou modulando – o alcance da visão que tem o capitão em relação à aventura que vem sendo narrada:

Trabalha por mostrar Vasco da Gama
Que essas navegações que o mundo canta
Não merecem tamanha glória e fama
Como a sua, que o Céu e a Terra espanta.
Si; mas aquele Herói que estima e ama
Com dões, mercês, favores e honra tanta

A lira Mantuana, faz que soe
Eneias, e a Romana glória voe.

Dá a terra Lusitana Cipiões,
Césares, Alexandros, e dá Augustos;
Mas não lhe dá, contudo, aqueles dões
Cuja falta os faz duros e robustos.
Octávio, entre as maiores opressões,
Compunha versos doutos e venustos
(Não dirá Fúlvia, certo, que é mentira,
Quando a deixava António por Glaphyra).

Vai César sojugando toda França
E as armas não lhe impedem a ciência;
Mas, nua mão a pena e noutra a lança,
Igualava de Cícero a eloquência.
O que de Cipião se sabe e alcança
É nas comédias grande experiência.
Lia Alexandro a Homero de maneira
Que sempre se lhe sabe à cabeceira.

Enfim, não houve forte Capitão
Que não fosse também douto e ciente,
Da Lácia, Grega a Bárbara nação,
Senão da Portuguesa tão-somente.
Sem vergonha o não-digo, que a razão
De algum não ser por versos excelente
É não se ver prezado o verso e rima,
Porque quem não sabe arte, não na estima.

Por isso, e não por falta de natura
Não há também Virgílios nem Homeros;
Nem haverá, se este costume dura,
Pios Eneias nem Aquiles feros.
Mas o pior de tudo é que a ventura
Tão ásperos os fez e tão austeros,
Tão rudos e de ingenho tão remisso,
Que a muitos lhe dá pouco ou nada disso.

Às musas agardeça o nosso Gama,
O muito amor da pátria, que as obriga
A dar aos seus, na lira, nome e fama
De toda a ilustre bélica fadiga;
Que ele, nem quem, na estirpe, seu se chama,
Calíope não tem por tão amiga,
Nem as Filhas do Tejo, que deixassem
As telas de ouro fino e que o cantassem.

Porque o amor fraterno e puro gosto
De dar a todo o Lusitano feito
Seu louvor, é somente o prosuposto
Das Tágides gentis, e seu respeito.
Porém não deixe, enfim, de ter desposto
Ninguém a grandes obras sempre o peito
Que, por esta ou por qualquer via,

Trata-se de um excuro do poeta em que é defendida a ideia de que os feitos não bastam para que haja fama e glória, sendo imprescindível haver quem os cante. Para demonstrar isso Camões convoca exemplos da antiguidade em que houve a conjugação das armas com a pena, ou seja, do saber militar, prático, com o saber douto, referente ao domínio dos estudos humanistas e da poesia. Essa mistura de saberes, que é justamente aquela, supracitada, que aparece no final de *Os Lusíadas*, atribuída pelo poeta a si próprio, consiste, no presente trecho, na conjugação do domínio dos dois campos na mesma pessoa, como é o caso de César que empreende a expansão do seu império tendo “nua mão a pena e noutra a lança”, mas podendo consistir também no reconhecimento do valor das letras por parte do herói, como é o caso de Alexandre, que tinha Homero sempre à cabeceira mas não era ele próprio um poeta. Camões utiliza tais exemplos como reprimenda aos seus conterrâneos. Na visão dele, e aqui não se vê ainda resistência à visão de Vasco, *factualmente* – quanto aos feitos da mão que empunha a lança, pois – os portugueses têm os seus Césares, Alexandres e Augustos, faltando, porém – e aí, sim, entra o olhar crítico –, a contraparte da valorização ou domínio da pena. É na nação portuguesa que pôde haver capitão que “não fosse também douto e ciente”, o que leva Camões a qualificar essa gente como “ruda”. É esta a restrição imposta a Vasco. O Camões que salienta seu honesto estudo e que busca articular os feitos guerreiros a ele, vê a si mesmo num impasse diante da desvalorização da arte por parte do herói que se propõe a cantar.

Nesse sentido, percebe-se o distanciamento operado por Camões em relação à época em que vive. Ainda que louve a dimensão de triunfador de espaços, aqui mesclada ao poderio bélico, a conjuga com o saber dos livros, escapando assim à visão pejorativa que considera tal saber “livresco”.

A estratégia do poeta, diante de tal dilema (para ele falso), é subjugar a dimensão factual (histórica, física) ao seu canto. Apesar do reconhecimento dos feitos, ou, nos termos dele, apesar do reconhecimento de que à nação portuguesa não falta “natura” com que compor um herói, ainda assim corre-se o risco de que este não exista porque os seus feitos estão à mercê de canto que os consagre. Se perdura o costume de não valorizar o canto – Camões ameaça, mais do que adverte – não haverá Virgílios ou Homeros, que são, por sua vez, os que fazem haver Enéias e Aquiles.

Seguindo por aí a épica camoniana chega à beira da auto-anulação, no entanto as duas últimas estrofes do canto restauram a possibilidade da épica com base na benevolência das

musas do rio Tejo para com a pátria portuguesa e o “nosso Gama”, devendo este, portanto, agradecer-lhes. É delas que dependem o “nome e [a] fama” do herói, por maior, por mais extensa e triunfadora dos espaços que tenha sido a “bélica fadiga” cometida.

Tal arrematerestringe, portanto, a validade do que diz Vasco. Note-se que não se trata de uma oposição, já que a dimensão factual não é negada pelo poeta. A defesa que faz consiste em conciliar a verdade factual com a verdade do canto, das musas, sendo tal articulação uma resolução afeita à mistura de habilidades que o poeta louva em si mesmo. As fábulas consideradas vãs pelo capitão, ao final, têm algo de imprescindível. Se há vantagem para algum dos lados na disputa que Camões arquiteta entre ele próprio e Vasco, obviamente está com o poeta, já que este faz a mistura composta de conhecimento douto, experiência, engenho e arte enquanto aquele fica somente no domínio da experiência.

Pera servir-vos, braço às armas feito;
Pera cantar-vos, mente às Musas dada; (CAMÕES, X.154)

Fica reconhecido o braço de Vasco como “às armas feito”, porém o poeta, sem prescindir disso, também serve às musas.

É assim que, na continuidade do auto-elogio pela mistura que consubstancia, o poeta desdobra a sua ideia. A sua ação, portanto, é completa. Camões experienciae ainda tem a habilidade de cantar (fabular) aquilo de que participa.

Entre as “verdades factuais” narradas n’*Os Lusíadas*, inclusive, pode-se citar as profecias de Tétis quanto ao futuro glorioso de Portugal, que a deusa apresenta a Vasco. Isso que é futuro para Vasco é já passado para Camões e, estrategicamente, algo que o poeta experienciou, já que trabalhou para a Coroa portuguesa nas Índias, detendo, por isso, um “saber de experiências feito”, conforme agradaria ao historiador humanista Fernão Lopes (cf. BERNARDES, 199-). Seria o caso de dizer que em Camões coadunam-se os planos da ação no mundo exterior (no mundo físico) e o da imaginação, associado às musas e ao referencial humanista. Além disso, na sua visão, essa conjugação deve ser valorizada em detrimento da existência em separado desses domínios. Nas palavras de Jorge de Sena, a separação desses dois pólos é identificada como “cisão anti-humanista entre Cultura e Ação” (SENA, 1980, p. 74), donde se pode apreender que o humanismo não é uma corrente que preza exclusivamente os livros e o conhecimento advindo do estudo, mas que leva em consideração a interação do estudo com o plano da experiência. Seria o caso de falar num humanismo “progressista” que adere às novidades das navegações mas sem desdenhar os antigos.

Saltando do final do canto V para a parte final do canto X, onde, também num dos seus excursos, o poeta aconselha Dom Sebastião, encontram-se os louvores ao conhecimento “experto”, o conhecido daqueles que são “esprimentados”. Quando fala de religiosos, de cavaleiros e do general Aníbal, Camões tem como fim último dar conselhos ao rei a respeito de que tipo de gente ele deve ter ao seu redor. Quanto às habilidades bélicas, os versos de aconselhamento são os seguintes:

Tomai conselhos só de esprimentados,
Que viram largos anos, largos meses,
Que, posto que em cientes muito cabe,
Mais em particular o experto sabe.

De Formião, filósofo elegante,
Vereis como Aníbal escarnecia,
Quando das artes bélicas, diante
Dele, com larga voz tratava e lia.
A disciplina militar prestante
Não se aprende, Senhor, na fantasia,
Sonhando, imaginando ou estudando,
Senão vendo, tratando e pelejando. (CAMÕES, X.152-153)

Aparece novamente a lógica de Vasco da Gama, dessa vez anulando o saber dos livros quando a questão é militar. O desfecho do canto e do poema, no entanto, se faz, conforme já citado, voltando-se o poeta para si próprio, a salientar a mistura que lhe é característica. Por mais que reconheça os feitos de Vasco e a necessidade do saber bélico pertencente à dimensão prática, o arremate está na habilidade do poeta para se valer tanto de armas como de Musas. Nesse sentido, os versos finais do poema encorajam o rei a grandes feitos na África (cf. BERNARDES, 2016) e garante-lhe a parte da glorificação em verso, pela qual seria responsável o próprio poeta. É como se, tendo dado cabo do poema e assim provado o que é capaz de fazer com base no factual disponibilizado pela história de Portugal e pelos feitos de Vasco da Gama (e de D. Manuel), o poeta fizesse uma oferta ao que rei que vive enquanto ele escreve: o já referido Dom Sebastião. Tal oferta passa justamente pelo ombreamento com a tradição clássica que vaticina o tornar-se o rei português um Alexandre, tirante a inveja do imperador grego, já que o lusitano encontraria o seu Homero, como Aquiles.

A presença da individualidade de Camões é gritante e decisiva, o próprio posto de herói passa a estar mais com ele do que com Vasco, mesmo sendo este componente central da matéria narrada. Por aqui já se pode vislumbrar a importância da instância lírica que, assumidamente, oferece suas habilidades criadoras. Note-se ainda que a posição ocupada por

Camões não é a de um Homero tão-somente. Entre os *esprimentados* está ele mesmo. Tanto é assim que o salvamento a nado de *Os Lusíadas* e sua composição em viagem serão postos entre as profecias que Tétis revela para Vasco, ou seja, Camões figura ele mesmo como um herói também nos domínios de Vasco. Mais: conforme associação de Faria e Sousa evocada por Helder Macedo em *Camões e a viagem iniciática* (MACEDO, 2013, p. 84), o salvamento da obra é comparado ao salvamento que faz Júlio César dos seus *Comentários*. O ombreamento, nesse sentido, se confirma como acontecendo em prol do indivíduo Camões em sua dimensão empírica, factual, compondo a própria história de Portugal e ombreando com a antiguidade. Note-se ainda que o ombreamento é reforçado no longo trecho acima citado em meio ao qual Júlio César é citado como exemplar da mistura prezada por Camões, tendo “nua mão a pena e noutra lança” (CAMÕES, V.96).

Seguindo esse caminho, Helder Macedo chega à questão do heroísmo de ordem superior que é o do próprio poeta-poema. A mistura prezada por Camões, acaba por se encontrar de forma mais completa nele próprio. Pela via alquímica de Macedo, o poema trabalharia por ser uma mola propulsora para novos feitos ao tratar, em última instância, do retorno desse herói, que é o próprio Camões, trazendo *Os Lusíadas* a Portugal. O crítico dirá, então, que o “valor da História, para Camões, parece portanto ter mais a ver com a determinação do futuro do que com a celebração do passado” (MACEDO, 2013, p. 87), o que se coaduna com a já referida interpretação de Cardoso Bernardes. Em vez de se restringir à celebração do império português na condição em que se encontra ou a uma idealização do que foi algures na história, Camões está interessado em, pegando impulso no passado e nas condições que lhe são contemporâneas, atizar peitos dispostos a novos grandes feitos. Nesse sentido, tem-se letras e armas conjugados pelo poema e/ou pelo herói, como se a própria distinção entre letras e armas ficasse sob suspeita, posto que a mistura é que é valorizada. Seria de dizer que a poesia vai ganhando feições de arma, de instrumento de atuação na realidade, mas um instrumento que se vincula às armas propriamente ditas.

A vantagem do poeta, então, é a de que, além de ser capaz dos feitos de que tanto se gaba Vasco, também domina a arte que faz os heróis existirem para além da efemeridade dos feitos, o que ganha um ponto de explicitação no momento em que Homeros e Virgílios são considerados como condição para a existência de Enéias e Aquiles. Para pensar nos termos daquele alargamento dos domínios da subjetividade, de que o Romantismo seria o ponto de chegada e o Renascimento uma fase inicial, Camões, através da sua mistura, estabelece um equilíbrio entre o subjetivo individual e o objetivo. Toda a história de Portugal, todos os

feitos históricos, factuais, inclusive os seus próprios, precisam do complemento de uma individualidade para que se realizem de modo pleno.

Esse argumento pode ser encontrado em Garcia de Resende, na introdução que faz ao *Cancioneiro*. Lá a escrita figura como maneira de fazer “mui grandes feitos de guerra, paz e virtudes, de ciência, manhas e gentilezas” (RESENDE, p. 81) escaparem ao esquecimento. A observação de Resende vem no sentido de alertar e criticar os portugueses, posto que, por “nunca escreverem”, estarem selando o esquecimento de feitos certamente, na sua visão, maiores que os da antiguidade. O ponto defendido é o mesmo: o plano factual, a “natura”, não se basta, ainda que grandioso. Ter existido no plano factual, mas sem ter encontrado o respaldo do poeta é como não ter existido, a partir do que se infere o poder de dar existência, o poder, portanto, de criar realidade que tem o poeta-herói no sentido camoniano, o que compreende abarcar os feitos passados, colocar-se na linhagem de heróis e, sem se deter numa celebração de si, abrir horizontes para feitos futuros. O plano da elaboração simbólica-subjetiva (o canto), prerrogativa do indivíduo, se põe em continuidade com o plano factual, no qual se atua com armas em sentido estrito.

O pelouro disparado e que arranca o braço ao inimigo seria indissociável dos valores que lêem a história, conferem-lhe sobrevida e, ainda ou por isso mesmo, impulsionam a próxima ação que, por sua vez, carrega a intenção de moldar o mundo e, por que não dizer, talvez apressadamente: criá-lo.

Importante notar que a individualidade que surge nesse momento não se sobrepõe à coletividade, mas está a seu favor, buscando integração. Note-se que, em relação ao entedimento clássico de épico, encontra-se em Camões, igualmente, a necessidade do canto para a consolidação da experiência histórica. Os heróis da antiguidade orientavam-se no sentido de realizar grandes feitos que os levassem a ser cantados pelo aedo, sabedores de que só assim teriam a chance de equiparar-se às divindades, passando a existir para além da efemeridade a que estão fadados os feitos humanos. O poder demiúrgico de que se trata neste trabalho, em alguma medida, já se faz presente no aedo, no entanto na perspectiva camoniana, pertencente ao modelo renascentista do gênero épico, a instância lírica passa mesmo a exibir conscientemente esse seu poder e, especificamente n’*Os Lusíadas*, acumula feito heroico e feito poético numa mesma individualidade: cantar e fazer (letras e armas), na concepção de Camões, estão indissociados, a instância lírica, subjetiva, pois, tem direito a grande fatia do que no modelo clássico seria exclusivo da matéria épica (objetiva, externa ao poeta).

Dos poderes demiúrgicos do poeta, do herói, do poema

Pensando na distinção feita na introdução, não seria o caso de considerar Camões aquele modelo de individualidade que arquiteta o próprio mundo, ainda que hajarastros desse tipo individualidade. Para perceber essa formação inicial, é possível atentar para o que diz Eduardo Lourenço:

O primeiro, o único herói de *Os Lusíadas* é esta voz que nos fala, sob ela a presença do Poeta que a impregna da sua inspiração e da sua vida, pois sem cessar intervém no Canto. *Os Lusíadas* revelam-se assim como a invenção de uma realidade-outra: o *próprio Canto*, através do qual a matéria heróica, nunca certa da sua sobrevivência, se subtrai ‘ao Tempo que tudo desbarata’. (LOURENÇO, 2002)

Pelo olhar de Eduardo Lourenço, a arma em que consiste o canto é eficaz como meio de superação da finitude dos eventos gloriosos. A matéria é perecível, afinal é composta pelos episódios efêmeros realizados pelo corpo mortal dos heróis, já o Canto, em maiúscula, como quer Lourenço, tem a capacidade de subsumir tal matéria e fazê-la resistir ao tempo graças à presença do Poeta (outra maiúscula). Tal princípio está na *Ilíada*: os heróis buscam grandes feitos no intuito de que sejam cantados, eles almejam a “bela morte” para, graças a ela, serem lembrados e eternizados pelos aedos (cf. VERNANT). No caso da tradição da epopéia literária, a que pertence Camões, vemos o poeta concentrar em si a função dos aedos. É a sua inspiração particular, a sua vida (experiência) – que marcam presença constante ao longo do poema através dos inúmeros excursos que faz durante a narrativa e também através das escolhas da matéria a ser narrada e do enfoque utilizado – que figura no lugar central do poema. Apesar de tomar por base verdades históricas (factuais), há aí uma dimensão de invenção de uma realidade-outra, seguindo Lourenço, que é decisiva: “estamos [...] diante de uma palavra poética que *cria* a sua matéria à medida que a evoca” (grifo meu). Para Lourenço, haveria uma identificação entre Canto e Poeta, sendo tal operação responsável pela figuração deste como herói. Ter-se-ia aí instalado, hipoteticamente, um conflito entre, de um lado, uma subjetividade quixotesca que subsume qualquer realidade ao seu próprio entendimento, ao seu próprio heroísmo e, porém, de outro, a realidade de um “fidalgo”, nos termos do próprio Lourenço, que não tem poder algum frente à máquina social do seu tempo. Lourenço, no entanto, ainda avançará defendendo um Camões embebido apaixonadamente na cultura da sua época para terminar vendo-o como um “argonauta do Espírito” a enfrentar os “mares nunca deantes navegados”, fazendo então com que tais novos mares ganhem um

sentido imaterial. Assim, Lourenço não acompanha Helder Macedo na concepção da força que tem a dimensão factual da heroicidade do próprio Camões, o que aponta para uma descontinuidade entre canto (para Lourenço um domínio espiritual/cultural) e ação. Essa questão da descontinuidade entre um plano espiritual e um outro da ação, do factual, é notado também pelo crítico Alcir Pécora:

o Império, a que tanto Camões quanto Vieira pretendiam servir, não era, de modo algum, o da língua apenas – que foi, afinal, o que puderam ter –, a não ser na medida em que da língua esperavam, com confiança e audácia desmedidas, o fogo capaz de animar o seu movimento universal. Era em territórios objetivos que pensavam, como objetiva supunham a ordem divina que impregnava a geografia mundial, era “império de expansão” e “império de domínio”, conquistado por armas, palavras ou ambas (...) (PÉCORA, 2001, p. 145)

A modulação que Pécora dá à questão difere da visada de Lourenço, que separava dois mundos e via Camões muito mais como argonauta-demiurgo do plano subjetivo ou espiritual, em caráter exclusivo. Em Pécora, Camões é um homem de ação, pelo menos em intenção. O canto é, no poeta d’*Os Lusíadas*, algo que atua na realidade, é algo com dimensão objetiva, concreta. Armas e letras, nesse sentido, serviriam igualmente à conformação de “territórios objetivos” e isso se esclarece de modo especial na parceria proposta pelo poeta ao rei Dom Sebastião. Não é que em Lourenço não haja a concepção da palavra como arma, mas o crítico português está muito mais voltado para a subjetividade que dispõe do Canto e o embate desta com o Tempo enquanto aniquilador da matéria. Enquanto isso em Pécora a invenção camonianiana está claramente implicada num assalto a territórios objetivos, como se fosse o canto arma tão efêmera quanto lanças, sendo que tal ambição objetiva não deixa de lado o caráter espiritual, a ordem divina – objetiva também ela –, como também observa o crítico brasileiro. Note-se ainda que os dois críticos, por caminhos diferentes, admitem que o assalto intentado por Camões não se concretiza, já que para Pécora a conquista não passa do plano da língua e Lourenço, no aspecto de atuação social, vê Camões diminuidamente como um “fidalgote”. No fundo, o que os dois críticos fazem é reconhecer os limites que o mundo objetivo impôs à concepção que Camões demonstra ter de si enquanto subjetividade atuante nesse mundo.

Com isso, chegamos a um ponto em que a efetividade da mistura de letras e armas cantada por Camões é questionada. Lourenço quer Camões como herói do espírito, exclusivamente, e Pécora o quer como herói da língua. Num certo sentido, ambas as delimitações que os críticos estabelecem para Camões poderiam ser enfeixadas pela noção de

cultura e estão a serviço da constatação de que, ao contrário do que canta, Camões não consegue a aliança dos planos factual e fabular, de Cultura e Ação. Seu poder criador (demiúrgico) estaria restrito à língua ou à cultura. Aqui já estamos num plano de julgamento a respeito do entendimento camoniano. Antes de prosseguir com essa querela crítica, julgo necessário avançar em relação ao caráter demiúrgico dessa individualidade que Camões cria para si. É possível enxergar algum esclarecimento da condição de demiurgo recorrendo a um ponto de vista filosófico:

Se explica la pasión que muchos de los grandes artistas del Renacimiento concibieron por la doctrina especulativa de la Academia de Florencia, puesto que tal doctrina significaba para ellos mucho más que una mera especulación. Más que una teoría del cosmos que convenía a su concepción general, vieron ella interpretado y expressado el secreto de su propia creación artística. La enigmática naturaleza doble de los artistas – su abandono al mundo de las apariencias sensibles y su permanente afán de subrepujarlo y superarlo – sólo entonces pareció comprenderse, y solo por esa comprensión justificarse. La teodicea de mundo que Ficino había establecido en su doctrina del amor se convirtió al mismo tiempo en la verdadera teodicea propia del arte. En efecto, es propio del artista, como también de Eros, el ligar y unir intimamente lo que está separado y lo que es contrario, buscar en lo visible lo invisible, en lo sensible lo inteligible. Su visión y su imagen están determinadas por la *contemplación de la forma pura*, pero sin embargo él artista solo posee verdaderamente esta forma cuando logra realizarla en la *materia*. El artista siente más hondamente que nadie esa tensión, esa polar oposición del ser, mas a la vez siente y se sabe su *mediador*. (CASSIRER, 1951, p. 173)

Importam algumas ideias nessa longa citação da interpretação que faz o filósofo Ernest Cassirer a respeito da visão renascentista de arte da Academia de Florença. Destaque-se, primeiramente, a última palavra do trecho. O artista tem consciência do seu papel de *mediador* entre o inteligível e o sensível. A contemplação do mundo inteligível, prerrogativa dos filósofos – para relembrar Platão –, no caso desse neoplatonismo renascentista é concedida ao artista, que materializa-a. É possível entender a descrição que Cassirer faz como sendo o processo realizado por Camões. Ao tomar como matéria o mundo sensível, as guerras e a história de Portugal, bem como as navegações até as Índias (a sua e a de Vasco), Camões está abandonado ao mundo sensível, factual, podendo-se ainda citar, exemplarmente, o sensualíssimo episódio da Ilha dos Amores, em que serecompensa os navegadores, em grande medida, com o desfrute dos prazeres da carne, da matéria. Acrescenta-se a essa recompensa conhecimento da Máquina do Mundo, que seria presidida pelo Deus cristão. Tal junção de planos se dá justamente num dos momentos do poema em que Camões abdica de seguir estritamente a verdade histórica, passando a uma verdade criada, uma verdade que é fruto do

trabalho poético, ou seja, aquela mesma fantasia que Vasco desprezara. Com isso, teríamos em Camões o artista que une o que estava separado, conforme descreve Cassirer, não faltando nem mesmo o corolário do Amor que a tudo une, se se considera que o episódio da Ilha dos Amores é regido por Vênus e por Cupido, que são os responsáveis pela união de navegadores e ninfas, em particular a união de Vasco a Tétis. Eis aqui mais uma faceta da continuidade buscada por Camões entre os planos factual e, digamos agora, o plano imaginativo. Note-se que não é o caso de fazer completa identificação entre a visão de Cassirer a respeito da Escola de Florença e a visão de Camões, dado que o poeta ainda traz mais nuances ao seu poema, inclusive colocando reservas à efetividade do seu canto e à sociedade que o recebe.

Mas Cassirer avança na sua análise do entendimento renascentista de arte em sentido ainda mais interessante para a percepção da dimensão demiúrgica em Camões:

El rasgo común que relaciona la esfera del puro conocimiento con la de la creación artística consiste en que en ambas, aunque de distinto modo, reina un motivo de auténtica generación espiritual, esto es – y digámoslo a la manera kantiana – que conocimiento y creación artística, superando toda contemplación que constituya una mera *copia* de lo dado (*kopyliche Betrachtung*), han de ser una *construcción arquitectónica del cosmos*. (Idem, grifos meus)

Está aí a figuração do artista como demiurgo em termos filosóficos. Da sua lida com a matéria sensível que o mundo oferece – a *natura*, para usar o termo de Camões –, o poeta constrói o cosmos. Acabando com uma relação de oposição ou negação entre mundo sensível e mundo inteligível, o poeta obtém este através daquele e a posição que ocupa é a de construtor. Não se trata de uma relação de cópia, de transpor o real, de tornar contemplável o que já estava lá, mas sim de construí-lo. O que também se explica através do seguinte desdobramento dessa ideia:

La naturaleza no es buscada ni descripta sólo por lo que ella es en sí misma ya que su valor estriba en que el hombre moderno encuentra en ella un nuevo medio de expresarse a sí mismo, de expresar la vivacidad y lo infinito y multiforme de su vida interior. (Idem, p. 183)

Marcando um episódio que pode ser entendido como início da modernidade e prenúncio daquele Romantismo de Watt e Frye, Cassirer flagra no Renascimento o borrar de fronteiras entre sujeito e objeto. A natureza que aparece na citação do filósofo encontra alguma correspondência na “*natura*” tal como entendida por Camões no seu poema, ou seja, não tendo valor por si mesma, mas sim na relação com uma subjetividade. Pode-se considerar

que os feitos bélicos – a realidade factual enfim – acabam sendo, para Camões, o tal meio por que expressar a própria interioridade, resultando que “al encontrar el yo en sí mismo los principios por los cuales conoce el cosmos como infinito está a la misma altura que éste” (idem). Ora, o cosmos é, em alguma medida construído pelo sujeito e, talvez por isso mesmo, guarda uma relação de continuidade, de identificação com o seu construtor já que os princípios que regem um e outro são os mesmos. Sendo assim, fica validado o mergulho na subjetividade como meio de obtenção da verdade. Claramente, há uma negociação a ser feita com o próprio Criador e a Igreja que o ampara. Disso é sintomático o convívio que essa subjetividade grandílocas de Camões mantém com os valores cruzadísticos que colocam a expansão da Fé como valor superior também com a figura de Deus, “a quem ninguém entende”. Ora, ninguém entende mas aos portugueses é revelada a Máquina do Mundo, sendo que o português exemplar, nesse caso, é o próprio poeta que nos revela tudo isso num poema em que a sua própria sensibilidade permeia toda a narrativa.

É uma cosmovisão que encontra eco no gesto que faz Albert Dürer ao pintar um autorretrato em que ele mesmo figura na posição de Cristo, o filho do Criador, criador ele mesmo. A objetividade é contida por ele, mas ela não o contém, dado que o atributo de construtor é dado somente à subjetividade. O quadro de Dürer é evocado também por Lourenço no mesmo ensaio já referido aqui. O gesto criador próprio da divindade é flagrado no indivíduo, no artista.

Que se lembre, no entanto, mais uma vez, não se estar já diante do homem enquanto arquiteto da própria ordem. Em grande medida a natureza é, ainda, obra exclusiva de Deus. Erwin Panofsky, ao comentar o quadro de Dürer chama a atenção justamente para esse aspecto:

Como poderia um homem tão devoto e humilde como Dürer recorrer a um procedimento que mesmo alguém menos devoto consideraria blasfemo? Para entender as suas intenções devemos lembrar de duas coisas. Em primeiro lugar, no tempo de Dürer a doutrina da “*imitatio Christi*” – “*noch Christo z’leben*”, para citar as suas próprias palavras – era interpretada mais literalmente do que hoje e também poderia ser representada nesse sentido literal: uma pessoa poderia ser retrada com a cruz sobre os seus ombros. Em segundo lugar, para Dürer a *concepção moderna de arte como uma questão de gênio tinha assumido um profundo significado religioso que implicava uma identificação mística do artista com Deus. Para o seu modo de pensar o poder criador de um bom pintor derivava, e em alguma medida seria parte, do poder criador de Deus.* (...) “Deus”, para citar uma das suas primeiras e mais características declarações sobre a arte, “é honrado quando se revela ter sido Ele a dar o entendimento [*Vernunft*] à criatura em quem reside uma tal arte”.

Desse ponto de vista a reprovação do procedimento enquanto autoglorificação é menos justificada em relação ao autorretrato em que faz as vezes de Cristo do que em relação ao seu retrato enquanto gentiluomo. Não se trata de um enfrentamento, mas de uma confissão e um sermão. O que se estabelece não é aquilo que o artista reivindica ser, mas o que humildemente intenta tornar-se: um homem a quem foi confiado um dom que implica o triunfo e a tragédia do "Eritis sicut Deus". Ele tem de submeter a sua individualidade a um postulado ideal; tem de buscar o entendimento mesmo sabendo que "a verdade última não entrará na mente humana" e que ele deve seguir, a despeito de saber que "o melhor não está ao nosso alcance". O autorretrato de Munique marca o ponto crucial na carreira de Dürer em que a ânsia por entendimento começou a ser tão absorvente que ele muda de uma relação intuitiva com a arte para uma intelectual, tentando penetrar nos princípios racionais da natureza. (PANOFSKY, 1967, p. 43)¹

A citação de Panofsky deixa entrever o quanto a individualidade, por mais que reconheça o poder criador em si mesmo, submete-se a uma ordem que a extrapola. A natureza e o universo ainda têm seus princípios estabelecidos por Deus, de modo que o poder criativo do artista é parte desse poder maior que se manifesta no artista em vez de emanar dele, sendo, por isso, válida aquela divisão feita por Frye.

Também João Adolfo Hansen, atento às influências neoplatônicas na concepção camonianiana de arte, aponta para o poder criador do artista:

Ordenada como experiência da contemplação do ato do intelecto que inventa os mundos possíveis da arte que transcende o tempo, a forma pressupõe a matéria da história, onde se recorta como a escultura numa pedra. Camões acredita que a pedra não tem beleza ou que, se a tem, é bela não como pedra, mas em virtude da Forma da Ideia introduzida nela pela arte do escultor. (...) A forma produzida pelo escultor não está no material da pedra, mas no intelecto do artífice, antes de estar na pedra. (...) Assim, não há beleza na história, que é tempo e destruição, mas na poesia, um meio de domínio intelectual das contingências pelo qual o instante se eterniza na forma proporcionada para além da morte que o determina. O mundo

¹ A tradução para o português é minha. Segue o original em inglês: "How could so pious and humble an artist as Durer resort to a procedure which many less religious men would have considered blasphemous? To understand his intentions we must remember two things. First, that at Durer's time the doctrine of the "Imitatio Christi", 'noch Christo z'leben', to quote his own words-was interpreted more literally than nowadays and could be illustrated accordingly; an individual person could be depicted with the Cross on his shoulders. Second, that for Durer the modern conception of art as a matter of genius had assumed a deeply religious significance which implied a mystical identification of the artist with God. To his way of thinking the creative power of a good painter derives from, and to some measure is part of, the creative power of God. (...) 'God', to quote one of Durer's earliest and most characteristic statements on art, 'is honored when it appears that He has given such insight [Vernunft] to a creature in whom such art resides'.

From this point of view the reproach of self-glorification is less justified in connection with Durer's Self-Portrait in the guise of Christ than it is in connection with his Self-Portrait in the guise of a gentiluomo. It is no longer a challenge, but a confession and a sermon. It states, not what the artist claims to be, but what he must humbly endeavor to become: a man entrusted with a gift which implies both the triumph and the tragedy of the "Eritis sicut Deus". He has to subordinate his private self to an ideal postulate; he has to strive for "insight" although he knows that "ultimate truth will not enter the mind of man"; and he has to go on in spite of the fact that "the best is not within our reach." The Munich Self-Portrait marks that crucial point in Durer's career when the craving for "insight" began to be so all-absorbing that he turned from an intuitive to an intellectual approach to art, and tried to penetrate into the rational principles of nature".

possível da poesia é regrado com número e medida; nele, *a liberdade do intelecto faz do poeta um demiurgo*: o que Deus criou o poeta o concebe pelo ato intelectual e o figura nas formas que inventa como ordem na precária matéria do mundo, atestando a potência criadora participada pelo divino no homem. (HANSEN, 2005, p. 171)

Como se vê, há um inegável papel criador do artista que passa pela sua capacidade de invenção a partir da realidade que se lhe oferece. O seu trabalho, de certa forma, repete o ato do Criador, mas está submetido a ele. Há, sim, demiurgia e ela está relacionada ao intelecto que organiza a matéria: ora, é uma descrição do papel que a instância lírica desempenha n’*Os Lusíadas* em relação à matéria que manipula selecionando e comentando. Conforme desdobra ainda Hansen: “Em sua poesia, todas as figurações da beleza sensível são metáforas da beleza do ato intelectual que reproduz o ato da Criação” (idem, p. 172). O reconhecimento de uma demiurgia que remete somente à própria individualidade será um desdobramento posterior e nos levará, neste trabalho, por exemplo, à noção de “função demiúrgica” cunhada por Haquira Osakabe para tratar do efeito de ficcionalização da realidade conseguido por Fernando Pessoa (cf. OSAKABE, 2013). Na obra de Pessoa e mais especificamente em Bernardo Soares esse caráter demiúrgico do poeta que se esboça em Camões radicaliza-se e não mais remete a uma outra instância criadora. A fatia de objetividade (seja ela dada pelo mundo físico ou pela tradição) com que a subjetividade precisa lidar é muito menor, chegando, por vezes, a parecer ser nula.

Em Camões, no entanto, o plano da ação ainda tem caráter definidor. Por mais que haja um papel importante para o plano do intelecto (das letras), a ação deve estar associada. Na pena de Luis Sousa Rebelo, a questão é posta nos seguintes termos:

A melhor forma de serviço público, de empenhamento cívico, aquela em que se logra a desejada simbiose entre a vida activa e a vida contemplativa, é a do homem de intelecto, do humanista, que é simultaneamente um homem de ação, um soldado. Por isso há no nosso discurso histórico literário o topos das Armas e Letras. (REBELO, 1982, p. 39)

No entanto, nenhum dos críticos considera realizada uma tal simbiose, nem mesmo em Camões. Pécora, por exemplo, diz da restrição do império de Vieira e Camões à língua portuguesa, Lourenço diz do falhanço que é o fidalgo Camões perante a sociedade e Rebelo, na continuidade da sua análise discorre, desalentado, sobre o triunfo do “antropocentrismo” sobre o “humanismo prático” que idealiza como mistura de armas e letras, considerando que as parcelas da sociedade europeia que de fato ficaram com as rédeas, em vez dos tais humanistas, teriam sido aquelas representadas pela Escolástica e

pelaburguesia, que puderam ditar os passos dos negócios públicos. É como se os ideais camonianos, por fim, ficassem restritos ao plano da *vida contemplativa*, que, na presente análise, se associa ao plano do imaginário, da fantasia. *Avida activa* que de fato teve espaço para se desenvolver não teria sido uma que tivesse por base as letras de Camões.

Diga-se, ainda, que o desalento de Rebelo em certa medida flagra-se também n’*Os Lusíadas*, quando o poeta renuncia às musas por ver que vem cantar a uma gente “surda e endurecida”. A oferta feita a Dom Sebastião não vem sem uma certa consciência de que a elaboração poética pode não encontrar “natura” que aampare e a possa concretizar para além da materialidade do poema, afinalum poema sem leitores, sem novas subjetividades que as recebam e, atuando como demiurgos, reconheçam o aviso – para usar o termo relacionado à viagem iniciática de que trata Helder Macedo – e possam, assim, colocar suas ações construtoras de realidade na senda oferecida, que poder terá? Por essa via depara-se com o desfalecimento da confiança do poeta, mas não em relação à obra que está realizando, nem a si próprio.

Mas eu que falo, humilde, baxo e rudo,
De vós não conhecido nem sonhado?
Da boca dos pequenos sei, contudo,
Que o louvar sai às vezes acabado.
Nem me falta na vida honesto estudo,
Com longa experiência misturado,
Nem engenho, que aqui vereis presente,
Cousas que juntas se acham raramente.

Pera servir-vos, braço às armas feito;
Pera cantar-vos, mente às Musas dada;
Só me falece ser a vós aceito,
De quem virtude deve ser prezada.
Se me isto o Céu concede, e o vosso peito
Dina empresa tomar de ser cantada,
Olhando a vossa inclinação divina,

Ou fazendo que, mas que a de Medusa,
A vista vossa tema o monte Atlante,
Ou rompendo nos campos de Ampelusa
Os muros de Marrocos e Trudante.
A minha já estimada e leda Musa
Fico que em todo o mundo de vós cante,
De sorte que Alexandro em vós se veja,
Sem à dita de Aquiles ter enveja. (CAMÕES, X.154-56)

Depois dos aconselhamentos dirigidos ao Rei Dom Sebastião, Camões interpõe uma estrofe inteira em que toma a si mesmo como objeto. Tal estrofe se inicia com uma espécie de

tomada de consciência do próprio lugar: ele, um desconhecido do rei, arrogando-se o posto de seu conselheiro direto. De fato, poderia se dizer que Camões estava demasiadamente voluntarista no seu assalto ao posto de conselheiro, já que, conforme prescreve ele mesmo, a subida ao poder deve se dar mais contra a vontade, pressionado pelo merecimento e não tomado por cobiça. Diante de tal tomada de consciência, o poeta volta a se colocar ao dispor do rei, mas sem diminuir o poder demiúrgico de que dispõe. É propício destacar que esse auto-questionamento surge justo após a estrofe em que Camões dá a ver, em sua boca, um discurso que poderia ser o do seu Vasco, entusiasta da “disciplina militar” tão-somente, do que seria índice a estrofe que antecede a tomada de consciência:

De Formião, filósofo elegante,
Vereis como Annibal escarnecia,
Quando das artes bélicas, diante
Dele, com larga voz, tratava e lia.
A disciplina militar prestante
Não se aprende, Senhor, na fantasia,
Sonhando, imaginando ou estudando,
Senão vendo, tratando e pelejando. (Idem, X.153)

É como se Camões se mostrasse quase caindo no canto da sereia do seu tempo e afirmando-se enquanto triunfador de espaços, do mundo externo, de lança na mão, esquecido da pena e tornando-se assim um homem de ação comum, esquecido da mistura que preza. Nas estrofes finais, no entanto, retoma o discurso de valorização da mistura.

Para a presente análise, no entanto, aquilo que deve ser destacado é o quanto o poder que o poeta tem pode ser considerado um poder demiúrgico. Ao acessar a verdade através do trabalho que lhe é próprio, que vem a ser o canto, ou seja, essa “construção arquitetônica do cosmos”, o poeta se assemelha ao Criador, o demiurgo por excelência. Isso se dá ainda em níveis controlados, conforme visto através de Panofsky.

CAPÍTULO 2 - SOARES DEMIURGO

Bernardo Soares: o supra-Camões épico

Para abordar o alargamento dos domínios da subjetividade na perspectiva de Fernando Pessoa, autor em que tal questão passa pela natureza múltipla da identidade, o crítico Haquira Osakabe cunha o já referido termo “função demiúrgica”. Na presente investigação, então, o esboço de demiurgia encontrado em Camões ganha plenitude (ou quase) em Soares. Em alguma medida, Camões e Pessoa serão irmanados, já que essa possibilidade de criação de realidades através da literatura se faz presente em ambos, ainda que resulte, em cada caso, em efeitos diferentes e se manifeste de maneira diferente. Mais próprio, talvez, seja dizer que as características de demiurgo que se esboçam em Camões podem ser consideradas ancestrais da feição que Bernardo Soares dá à questão, levando-a a uma intensidade acachapante.

Para dar início a essa relação, saliento dois textos de Pessoa que constituem a sua estreia no meio literário português. Refiro-me aos textos de natureza crítica (pelo menos num primeiro momento a classificação é satisfatória) publicados na revista *A águia*: “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” e “A nova poesia portuguesa do ponto de vista psicológico” (cf. PESSOA, 2004, pp. 361-97). Esses dois textos desenvolvem uma teoria a respeito do surgimento do maior poeta da Europa em Portugal num futuro relativamente próximo ao período em que são escritos. Nesse sentido, os artigos do jovem crítico ganham ares de profecia, conforme atesta o seguinte trecho:

A nossa poesia caminha para o seu auge: o grande Poeta proximamente vindouro, que encarnará esse auge, realizará o máximo equilíbrio da subjetividade e da objetividade. Diga da sua grandeza esta sugestão para raciocinadores. Super-Camões lhe chamamos, e lhe chamaremos, ainda que a comparação implícita, por muito que pareça favorecer, antecomesquinhe o seu gênio, que será, não de *grau superior*, mas mesmo de *ordem superior* ao do nosso ainda-primeiro poeta. (PESSOA, 2004, p. 385, grifos do autor)

Além de prever tal glória no campo da criação literária, Pessoa relaciona também a esse surgimento do grande poeta a glória da nação portuguesa que deverá se seguir ao surgimento do supra-Camões, já que, conforme as análises que apresenta em relação às

tradições francesa e inglesa, um período criador em termos artísticos, numa determinada sociedade, precede o período em que essa mesma sociedade faz uma contribuição para a civilização (cf. idem, pp.361-67). A argumentação do crítico chega a rebater a ressalva que se poderia levantar de que Portugal se encontrava em momento político “reles e mesquinho” ao dizer que era justamente isso que se dava também nos momentos em que surgiram os grandes poetas ingleses e franceses, anunciadores da contribuição para a civilização que suas nações, duas ou três gerações depois, fariam – o que faz o aparente contra-argumento acabar por dar força para a sua própria argumentação.

A partir das análises sócio-históricas que faz e pelo encadeamento lógico (sendo que o adjetivo é o texto mesmo que reclama para si) das ideias que vai construindo, o discurso desemboca em um final que é um chamado para a “renascença extraordinária” (PESSOA, 2006, p. 367) que se preparava então em Portugal. O raciocínio conduz à fé no futuro próximo e o próprio autor nota o caráter de “um lúcido sonho de louco” (idem) que o texto ganha e diz:

Tenhamos fé. Tornemos essa crença, afinal, *lógica*, num futuro mais glorioso do que a imaginação ousa conceber, a nossa alma e o nosso corpo, o quotidiano e o eterno de nós. Dia e noite, em pensamento e ação, em sonho e vida, esteja conosco para que nenhuma das nossas almas falte à sua missão de hoje, de criar o supra-Portugal de amanhã (...).(idem, 366-67)

Como analisa Joel Serrão em seu estudo *Fernando Pessoa: cidadão do imaginário*, Pessoa estabelece aí um diálogo com a situação em que Portugal se encontrava à época. Depois dos grandes feitos do período das navegações, período em que Portugal, num certo sentido, esteve na dianteira do desenvolvimento da civilização ocidental, o país não manteve o padrão de soberania, tendo passado por domínio espanhol e sofrido com o *Ultimatum* inglês (cf. SERRÃO, 1981). Ao construir o cenário que constrói em seu artigo, Pessoa está lançando um vaticínio e chamando seus conterrâneos a se preparar para esse amanhã de glória.

No desenvolvimento que toda essa “profecia” grandiloquente ganha no ensaio “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico” (PESSOA, 2006, pp. 378-403), Pessoa demonstra a direção para a qual está caminhando a poesia que lhe é contemporânea, citando entusiasmadamente, por exemplo, a superação de Camões já perpetrada por Guerra Junqueiro com a feitura do poema “A pátria”, mas que não seria, ainda, o auge a que essa nova geração chegaria, já que somente num momento posterior a nova poesia portuguesa lograria a produção do poeta máximo, o supra-Camões, o índice cabal da contribuição para a civilização que Portugal estaria prestes a realizar.

Ao final deste segundo ensaio de Fernando Pessoa aparece a comparação direta do grande feito que se demonstra estar por vir, por parte da nação portuguesa, com os feitos ultramarinos passados:

E a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas “daquilo de que os sonhos são feitos”. E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal ante-arremedo, realizar-se-á divinamente. (ibidem, p. 397)

A expansão portuguesa ultramarina que colocou a Índia no horizonte do mundo ocidental(feito emblemático da capacidade humana de autodeterminação, que era louvada no período do Renascimento) fica diminuída, seguindo a argumentação do crítico-vate, quando aproximada dos feitos que estão por vir. É de suma importância notar, para os fins aqui pretendidos, a diferenciação entre os dois momentos, o passado e o vindouro, conforme vem esboçada nesse último parágrafo. As naus que levarão ao grandioso futuro não são as naus materiais tais como as que levaram Vasco da Gama à Índia, mas sim naus construídas “daquilo de que os sonhos são feitos”.

Analisando a questão do Quinto Império na obra de Pessoa, Joel Serrão, no mesmo *Fernando Pessoa, cidadão do imaginário*, citado anteriormente, dá a ver um Fernando Pessoa que estava interessado não no império colonial –cujo trunfo era a sua extensão física, material – que Portugal teve a oportunidade de ser e que tinha a esperança de voltar a ser – como se aventava à época em que Pessoa escrevia seus primeiros artigos (cf. SERRÃO, 1981, pp. 35-47)–, mas sim o império cultural, espiritual, que Portugal teria a potência de ser. Seria esse tipo de império que Pessoa vislumbraria a partir da ideia do surgimento de um poeta que superaria Camões, justamente o poeta que cantou o império português das navegações – tempo de glória que já havia ficado isolado no passado, mesmo para o próprio Camões, que olhava retrospectivamente para esse período com a consciência de estar afastado do que fora tal glória portuguesa, conforme aponta Cleonice Berardinelli no seu *Estudos camonianos* (cf. BERARDINELLI, 2000).

Vislumbra-senesses artigos de Pessoa, portanto, o dilema entre o plano material e o plano imaginário, dilema este cujos contornos em Camões foram esboçados anteriormente. É preciso salientar, porém, o desprezo que Pessoa demonstra em relação àquilo que pertence ao plano material, factual. As navegações, afinal, para ele, são apenas “o obscuro e carnal ante-arremedo” daquilo que os portugueses estão por fazer. Tal paralelo se dá também na relação entre Camões e o supra-Camões, termo que Pessoa utiliza mas não sem salientar a sua

consciência de que o termo, ao trazer o nome do autor d'*Os Lusíadas*, “anteamesquinhe” o grande poeta vindouro, constituindo assim um lance que se pode comparar ao que faz Camões, dentro da lógica do poema épico, em relação a feitos de outros povos ou poetas. Pessoa arma, portanto, uma oposição conflituosa entre o que era de valor para o passado e o que terá valor no futuro. A “*ordem superior*” a que o supra-Camões pertence remete (é a hipótese que sigo) à mudança do tipo de império que Pessoa prevê para Portugal, que deixará de lado as naus materiais para se valer das imateriais que consagrarão o império cultural, o Quinto Império.

Uma analogia se faz possível entre o desprezo de Pessoa pelo plano material e a repreensão dirigida a Vasco por parte de Camões quando o capitão se mostra valorizando exclusivamente os feitos no plano material, sem cultivar o plano da poesia, que aqui estamos associando ao imaginário e às naus imateriais de que fala Pessoa. No entanto, a visada lançada por Pessoa não condiz exatamente com o que resultou da análise de *Os Lusíadas* feita anteriormente, em que se salientava a conjugação e até uma continuidade entre os impérios espiritual e material na concepção de Camões. Pelo menos nesse primeiro momento Pessoa se revela sem preocupações com a conjugação dos planos, estabelecendo, em vez disso, uma superioridade do plano imaterial – termo que tem a vantagem de, neste momento, servir de denominador comum para os planos espiritual e imaginário –, rompendo com o plano material. Num certo sentido, os dois autores transitam entre essas duas subdivisões do plano imaterial, mas uma diferenciação se faz necessária, em grande medida, porque os tempos de Pessoa e Camões são diferentes. A invenção individual de realidades-outras, que associaríamos ao imaginário, em Camões põe-se a serviço de uma ordem que a ultrapassa: a ordem espiritual em termos cristãos. Já em Pessoa a questão tem variações conforme diga respeito a um dos heterônimos ou ao ortônimo. Sem a intenção de aprofundamento, poder-se-ia dizer que o plano espiritual normalmente se associa ao ortônimo, mas não em termos cristãos, e que o imaginário encontra seu epítome em Bernardo Soares. Em ambos os casos, e por isso a validade de se falar na valorização do plano imaterial, o plano material, da ação, recebe ataques, é inferiorizado, ainda que não chegue a ser completamente rechaçado, como haverá a oportunidade de perceber tendo em mente, por exemplo, a importância que tem o plano material para Alberto Caeiro, mestre dos demais heterônimos, incluindo Soares.

Pode-se entender, nesse sentido, que Pessoa renova a aposta de Camões, mudando os termos, sendo que, ao colocar-se, como Camões, voltado para um império cujos domínios são imateriais, diferencia-se dele ao se mostrar agressivo em relação à ordem material. É como se

Pessoa não deixasse espaço aos grandes feitos, à verdade factual do “acto heroico” de que falava Lourenço, considerando-se que a “nova Índia”, por ele profetizada, não está no espaço.

A continuidade da obra do modernista português pode dar mais pistas em relação ao que Pessoa visionava. Estaria Pessoa, nos seus artigos de estreia, fazendo um auto-elogio, preparando o terreno para o seu próprio surgimento, conforme aventa Massaud Moisés no ensaio “Pessoa e o supra-Camões” (cf. MOISÉS, 1981)? Em relação a essa associação com Camões, a parte da obra de Fernando Pessoa que mais imediatamente se costuma colocar ao lado d’*Os Lusíadas* é o livro de poemas *Mensagem*, já que ambas as obras consistem, em grande medida, no debruçar-se sobre a história de Portugal valendo-se, nas suas construções, de diálogo com a tradição do poema *épico* enquanto narrativa de grandes feitos heroicos significativos para uma coletividade. Quanto a isso é de se ressaltar, ainda, a questão do Quinto Império que, no caso de *Mensagem*, é incontornável. Seguindo João Gaspar Simões, o único livro de poemas que Pessoa organizou e publicou em vida seria “o que restava da profecia do ‘supra-Camões’” (SIMÕES, 1970, p. 627), profecia essa que, como visto acima, começa justamente nos artigos a respeito da nova poesia portuguesa.

Diferentemente do que pensa Simões, neste trabalho, a hipótese da continuidade daquela profecia do jovem Pessoa a respeito do surgimento do supra-Camões é investigada como se realizando no *Livro do Desasocego*, do semi-heterônimo Bernardo Soares, com o que, conseqüentemente, em vez de o Quinto Império remeter ao plano espiritual, remeterá ao plano do imaginário, podendo-se até pensar especificamente no imaginário individual, na subjetividade como aumentando os seus domínios, de modo a intensificar um movimento que já acontecia em Camões. Se no século XVI o poeta negociava o seu espaço com valores coletivos e com grandes feitos heroicos, no século XX o eu estará por todas as partes, quase a prescindir de alguma realidade objetiva.

A viagem no *Livro do Desasocego*

Uma maneira bastante direta de flagrar o alargamento da subjetividade em Bernardo Soares e ao mesmo tempo colocá-lo em relação com Camões, é analisar os trechos em que se trata do tema da viagem. Conforme visto n’*Os Lusíadas*, a viagem é um símbolo muito importante, está no centro da epopeia, associando-se diretamente à expedição de Vasco da Gama e ao seu espírito triunfador do espaço, cujo saber de experiências feito é louvado por Camões. A essa dimensão física de deslocamento geográfico cola-se a dimensão do entendimento, da reflexão, de que o poeta nunca se distancia, fazendo andarem juntas a

viagem material e os seus excursos, que o tempo todo carregam a viagem de significados, consistindo elas mesmas numa viagem de outra ordem.

Tendo isso em mente, veja-se como Bernardo Soares refere-se à viagem:

A vida é uma viagem experimental, feita involuntariamente. É uma viagem do *espírito* através da *materia*, e como é o espírito que viaja, é nêle que se vive. Há, porisso, almas *contemplativas* que têm vivido mais intensa, mais extensa, mais tumultuariamente do que outras que têm vivido *externas*. O resultado é tudo. O que se sentiu foi o que se viveu. Recolhe-se tão cansado de um *sonho* como de um *trabalho visível*. Nunca se *viveu* tanto como quando se *pensou* muito. (PESSOA, 2010, p. 393, grifos meus)

As oposições destacadas pelos grifos que adiciono ao trecho encaminham a discussão. Para Bernardo Soares, a viagem que se faça no imaginário tem o mesmo (ou um maior) estatuto de *experiência* do que as viagens que se dêem no mundo externo, podendo mesmo aquele que se mantém em estado contemplativo estar vivendo *mais* do que aquele que tem realizado não sei que “trabalho visível” – como o de viajar para a Índia, seria de acrescentar.

Há, no trecho citado, uma mudança de perspectiva em relação à viagem que caracteriza uma oposição radical à viagem tal como é cantada n’*Os Lusíadas*. Sem Camões, por um lado, há expansão num mundo externo (objetivo) no qual se situa a Índia de Vasco da Gama – que precisa de naus materiais para se realizar mas que só chega a conquistar a glória através do canto do poeta, sendo este o verdadeiro herói por sua capacidade de subsumir o factual na própria subjetividade –, por outro, em Bernardo Soares a viagem se faz no mundo interno (contemplativo, subjetivo) que, por suavidade, demanda – retomando as palavras empregadas por Pessoa em seu artigo – naus feitas “daquilo de que são feitos os sonhos”. No caso de Soares, prescinde-se do factual heroico; é no domínio da subjetividade, do espírito, do mundo interior do prosador-sonhador que é Bernardo Soares, que tudo se resolve.

Tal perspectiva possibilita encarar, ao menos inicialmente, o *Livro do Desasocego* como a epopeia escrita por Fernando Pessoa. No lugar daquela sensibilidade camoniana que canta a história de Portugal e da expansão marítima do Renascimento português impregnando nela a própria subjetividade de poeta viajante que traz numa mão a pena e noutra a lança, está o viajante acompanhado dos seus sonhos e pensamentos: é a própria subjetividade que se volta sobre si e, através disso, ombreia com a épica camoniana não mais numa lógica de aumento do *grau* das façanhas heróicas, mas sim em se fazendo uma grandeza de outra *ordem*, a ordem do imaginário, poderia se dizer, ou conforme é estabelecido no próprio *Livro* em trecho que dialoga abertamente com o tempo das navegações portuguesas, podendo-se pensar que se trata de um trecho direcionado do Rei D. Manuel:

Não fizeram, Senhor, as vossas naus viagem mais primeira que a que o meu pensamento, naderrota deste livro, conseguiu. Cabo não dobraram, nem praia viram mais affastada, tanto da audacia dos audazes como da imaginação dos por ousar, igual aos cabos que dobrei com a m[inha] meditação, e às praias a que, com o meu _, fiz aportar o meu exorço.

Por vosso inicio, Senhor, se descobriu o Mundo Real; por meu o M[undo] Intelctual se decobrirá. (idem, 2010, p. 146-47)

Claramente o plano do pensamento e/ou da meditação pretende tomar às navegações da expansão marítima o seu estatuto de viagem primeira. O mundo real em sua concretude de cabos e praias é substituído pela viagem no mundo intelectual. Reforça-se, agora em termos de ombreamento, a divisão entre interior e exterior, que ainda ganha muitas nuances ao longo do *Livro*, como no seguinte trecho:

Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre eguaes e sempre differentes, como, afinal, as paisagens são.

Se imagino, vejo. Que mais faço eu se viajo? Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir.

“Qualquer estrada, esta mesma estrada de Entepfuhl, te levará até ao fim do mundo.” Mas o fim do mundo, desde que o mundo se consummou dando-lhe a volta, é o mesmo Entepfuhl de onde se partiu. Na realidade, o fim do mundo, como o principio, é o nosso conceito do mundo. É *em nós* que as paisagens teem paisagem. Porisso, se as imagino, as crio; se as crio, são; se são, vejo-as como ás outras. Para que viajar? Em Madrid, em Berlim, na Persia, na China, nos Polos ambos, onde estaria eu senão *em mim mesmo*, e no typo e genero das minhas sensações?

A vida é o que fazemos d’ella. *As viagens são os viajantes*. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos. (ibidem, p. 370, grifos meus)

Evidencia-se, nesse trecho, o rebaixamento do tipo de viagem empreendido por Vasco da Gama e tido como componente da mistura de honesto estudo com experiência, louvada por Camões, donde depreende-se o ombreamento operado por Soares. O deslocamento no espaço, índice mais elementar da viagem em seu sentido primeiro e concreto (cf. TODOROV, 2006), só se justifica, para Soares, por uma “fraqueza extrema da imaginação”. A sua viagem é garantida pelo mero existir, ou seja, antes de qualquer ação, baseia-se na imaginação. Assim como acontecia no primeiro trecho do *Livro* citado, em que “viver” e “pensar” perdiam distinção em prol da superioridade do segundo, aqui a imaginação cria as paisagens experimentadas: “Se imagino, vejo”. Bernardo Soares não precisa do deslocamento físico para vivenciar e assim formar-se como *experto*, sua imaginação (sua viagem no mundo interno) já carrega a experiência – o sentir –, estabelecendo-se assim o enfrentamento com o

“saber de experiências feito” camoniano, que é aquele só adquirido no corpo-a-corpo com o mundo externo e do qual Gama se vale para se sobressair em relação aos “antigos filósofos”, caracterizando, na economia do poema de Camões, um dos lances de ombreamento em que a verdade factual experimentada – rotina dos marinheiros – é superior ao saber daqueles que conhecem somente “por puro engenho e por ciência”. Como foi citado e analisado anteriormente, a voz que mais aproximadamente se pode atribuir a Camões não concorda completamente com Vasco, mas também não a invalida, posto que nos versos finais do canto V, Camões incita os portugueses a terem o peito sempre disposto a grandes feitos, o que de certa forma é o modo como Camões encerra o poema, quando se dirige à D. Sebastião.

Tendo em vista as nuances entre as visões de Vasco, Camões e Soares, considere-se as oitavas 17 e 23 do Canto V. Nelas esclarece-se a valorização que é dada à experiência do mundo externo:

17

Os casos vi que os rudos marinheiros,
Que tem por mestra a longa experiência,
Contam por certos sempre e verdadeiros,
Julgando as cousas só pola aparência,
E os que tem juízos mais inteiros,
Que só por puro engenho e por ciência,
Vem do Mundo os segredos escondidos,
Julgam por falsos ou mal entendidos.

23

Se os antigos filósofos, que andaram
Tantas terras, por ver segredos delas,
As maravilhas que eu passei passaram,
A tão diversos ventos dando as velas,
Que grandes escripturas que deixaram!
Que influência de sinos e de estrelas,
Que estranhezas, que grandes qualidades!
E tudo sem mentir, puras verdades. (CAMÕES, V.17 e V.23)

Trata-se de uma celebração do desbravamento do mundo externo. Bernardo Soares não poderia concordar com tais versos, quem sabe pudesse lhes apreciar a sintaxe, mas não a grandeza do “trabalho visível” que eles defendem, trabalhos estes, inclusive, que teriam, na visão de Vasco, o poder de melhorar os escritos dos filósofos. Ecoa nessas duas estrofes o dito de Duarte Pacheco: “a experiência é a madre de todas as coisas” e também uma ideia que se faz recorrente, por exemplo, em Garcia de Orta, de, com base nas experiências das navegações e de terras desconhecidas dos antigos, corrigir-lhes os erros. É um traço típico do

humanismo renascentista. O conhecimento do que dizem as *auctoritates* deve ser confrontado com o que de novo os novos tempos vem encontrando, empiricamente. Camões está, nesse momento do poema, preparando o que virá a dizer no fim do canto, a respeito da mistura de conhecimentos que lhe é própria.

Ora, o ponto de vista de Soares dispensa a parte da mistura que Vasco tão-somente louva. Através do exemplo mezinho de um garoto lisboeta, por exemplo, o prosador invalida o que diz o capitão:

O unico viajante com verdadeira alma que conheci era um garoto de escriptorio que havia numa outra casa, onde em tempos fui empregado. Este rapazito collecionava folhetos de propaganda de cidades, paizes e companhias de transportes; tinha mappas – uns arrancados de periodicos, outros que pedia aqui e alli -; tinha, recortadas de jornaes e revistas, illustrações de paisagens, gravuras de costumes exóticos, retratos de barcos e navios. Ia às agências de turismo, em nome de um escriptorio hypothetico, ou talvez em nome de qualquer escriptorio existente, possivelmente o proprio onde estava, e pedia folhetos sobre viagens para a Italia, folhetos de viagens para a India, folhetos dando as ligações entre Portugal e a Australia.

Não só era o maior viajante, porque o mais verdadeiro, que tenho conhecido: era tambem uma das pessoas mais felizes que me tem sido dado encontrar, tenho pena de não saber o que é feito d'elle, ou, na verdade, suponho somente que deveria ter pena: na realidade não a tenho, pois hoje, que passaram dez annos, ou mais, sobre o breve tempo em que o conheci, deve ser homem, estúpido, cumpridor dos seus deveres, casado talvez, sustentáculo social de qualquer – morto, enfim, em sua mesma vida. É até capaz de ter viajado com o corpo, elle que tão bem viajava com a alma.

Recordo-me de repente: elle sabia exactamente por que vias ferreas se ia de Paris a Bucarest, por que vias ferreas se percorria a Inglaterra, e através das pronuncias erradas dos nomes estranhos, havia a certeza aureolada da sua grandeza de alma. Hoje, sim, deve ter existido para morto, mas talvez um dia, em velho, se lembre como é não só melhor, senão mais verdadeiro, o *sonhar* com Bordeus do que *desembarcar* em Bordeus.

E, de ahi, talvez isto tudo tivesse outra explicação qualquer, e elle estivesse sòmente imitando alguem. Ou... sim, julgo às vezes, considerando a differença hedionda entre a intelligencia das creanças e a estúpidez dos adultos, que somos acompanhados na infancia por um espirito da guarda, que nos empresta a propria intelligencia astral, e que depois, talvez com pena, mas por uma lei alta, nos abandona, como as mães animaes às crias crescidas, ao cevado que é o nosso destino. (PESSOA, 2010, pp. 305-06, grifos meus)

O fragmento se inicia com a imagem do tipo de viajante que é respeitado por Soares. Ele colecionava folhetos e conhecia rotas. Nesta imagem não consta sequer um deslocamento geográfico realizado por este menino viajante, sendo justamente este o motivo para que Soares o considere “o maior viajante”, fazendo ainda elogio à felicidade que deveria ser a desse viajante. Como sói ser com as imagens que o semi-heterônimo traz para o seu livro, muito delas vem preenchido com devaneios, suposições. No presente caso inclui-se entre tais

devaneios a ideia da degeneração desse viajante que, insultuosamente, na visada de Soares, deve ter acabado por viajar de fato, “com o corpo”. Tal visão que acomete o ajudante de guarda-livros aviva-lhe uma revolta contra um mundo social de realizações tidas muito mais como cartas marcadas, mecânicas, comparáveis a uma morte em vida. Tais concretudes ofendem o plano da alma, em que repousa todo o prazer da descrição que Soares faz desse viajante. A parte cara a Soares é a da vida contemplativa, é a “viagem do espírito”, conforme está em fragmento anteriormente citado. Quando surge-lhe a hipótese de que tal viajante tenha cedido ao tipo de vida/viagem que se faz externamente, vem logo a ofensa: “estupido”, acompanhada de acusação de morbidez, indicando que vida mesmo é aquilo se dá no plano imaterial, da contemplação.

Depois de devanear entre a imagem desse viajante e a suposição do que foi o desdobramento da sua existência, Soares chega a uma síntese que me permito repetir: “Hoje, sim, deve ter existido para morto, mas talvez um dia, em velho, se lembre como é não só melhor, senão mais verdadeiro, o *sonhar* com Bordeus do que *desembarcar* em Bordeus” (grifos meus). O verbos que destaco *palavram* aquilo que se vem aqui expondo. De um lado a imaterialidade do sonho através do impalpável do verbo “sonhar”, e de outro um verbo que entranha o objeto “barco” e traz a materialidade à tona – “desembarcar” – evidenciando o cumprimento da viagem enquanto deslocamento geográfico, externo. Desembarcar em Bordéus é do campo da viagem que faz Vasco da Gama ao passo que sonhar com Bordéus se ajusta ao ideal de Fernando Pessoa enquanto crítico-vate que busca uma “nova Índia” a que só se chega com “naus feitas daquilo que são feitos os sonhos”, sendo o feito dos navegadores apenas “o obscuro e carnal ante-arremedo” do tipo de viagem que Bernardo Soares preza. O valioso é a imaginação criadora do viajante e não o que se possa fazer no mundo externo a ele. Note-se o espaço que a subjetividade se se compara a sua presença em Camões e aqui.

Há, porém, uma modulação a se fazer. O viajante considerado verdadeiro por Soares encontra um apoio para o seu tipo de viagem em pequenas concretudes que lhe servem de suporte para sonhar: ele coleciona panfletos afinal. O plano material se faz presente, mas, sublinhe-se, sem qualquer monumentalidade, muito pelo contrário: pela banalidade do cotidiano. Tal trivialidade, tal pequenez, faz paralelo com a condição de Bernardo Soares, um ajudante de guarda-livros que, por mais que de fato se entregue a imaginações, não perde de vista o que de pequeno lhe oferece o dia-a-dia como, por exemplo, a chuva batendo à janela e mesmo os livros de contabilidade que precisa preencher. Que se abale aqui a hipótese de uma independência solipsista de Soares em relação a quaisquer dados exteriores à sua capacidade

imaginativa. Isso não constitui refutação ao que se vem expondo. Está-se a argumentar no âmbito de uma cena de ombreamento épico e, nesse sentido, aquilo de que Soares se mostra independente e, pois, superador, é de grandes feitos heroicos.

Ainda se abordará com mais vagar as relações de Soares com o mundo que lhe é externo.

A ação redimensionada

Sendo o tema da viagem caríssimo ao gênero épico, tendo-se em vista, ao menos, Ulisses, Enéias e Vasco – todos eles, a seus modos, triunfadores do espaço, o *Livro do Desasocego* opera o redimensionamento da noção de viagem que costuma aparecer nesse gênero. Bernardo Soares estando em Lisboa desloca-se fisicamente no máximo até Cascais, Sintra ou Benfica. A diferença entre a epopeia do modernista e a do renascentista-maneirista estaria na independência que o primeiro decreta em relação à realidade factual *heróica*, enquanto o segundo ainda acolhe tais feitos. Seria de dizer que Camões é, ainda, demasiadamente um homem de ação para a sensibilidade de Soares. Esse aspecto camoniano seria flagrante, por exemplo, no trecho final d’*Os Lusíadas*, em que Camões oferece os seus dotes demiúrgicos ao Rei Dom Sebastião, encorajando-o a novas empresas guerreiras. Poderíamos dizer que o distanciamento que o poeta faz em relação a Vasco n’*Os Lusíadas* agudiza-se naquele que Soares busca fazer em relação ao poeta. Um trecho que trabalha a favor dessa hipótese seria:

A experiencia directa é o subterfugio, ou o esconderijo, daqueles que são desprovidos de imaginação. Lendo os riscos que correu o caçador de tigres tenho quanto de riscos valeu a pena ter, salvo [o] do mesmo risco, que tanto não valeu a pena ter, que passou.

Os homens de acção são os escravos involuntarios dos homens de entendimento. As cousas não valem senão na interpretação d’ellas. Uns, pois, cream coisas para que os outros, transmudando-as em significação, as tornem vidas. Narrar é crear, pois viver é apenas ser vivido. (PESSOA, 2010, p. 356)

O saber dos *esprimentados*, prezado por Camões, não tem valor na visão de Soares. São, os que agem, escravos dos que pensam e/ou imaginam. Não há concessão ao plano material pois este só cabe àqueles que não têm imaginação. Aproximadamente, é como se Soares desprezasse a parte da mistura cara a Camões que consiste no saber adquirido pela experiência, ou seja, a face marinheira do poeta humanista e também a escolha da matéria para o seu canto – a expedição de Vasco da Gama. Não será o caso, porém, de defender que

Soares identifica-se com a face douda da mistura camonianiana, ainda que possa haver alguma ressonância desta no gosto do semi-heterônimo pelas habilidades de pensamento e no uso da língua, inclusive prezando e fazendo referências diretas a um autor como o Padre Antonio Vieira.

A noção de “homem de acção” que aparece neste trecho ajuda a mapear e compreender a relação entre mundo interno e mundo externo, que subjaz nos trechos que tratam da viagem. Quanto a isso, é de se destacar o termo “homens de entendimento”, que Soares contrapõe a “homens de ação”. Ao primeiro se associam as habilidades de narrar, criar, interpretar e significar, que, pode-se dizer, pelo menos numa acepção elementar, pertencem ao domínio do intelecto, já ao segundo associa-se uma habilidade física que, no caso do trecho citado, é exemplificada com a caça de um tigre, materialmente realizada. Soares, claramente um exemplar da primeira categoria, rechaça a ação argumentando que ao ler a história de uma caçada já se passa pelos riscos que valeriam a pena ter caçando um tigre, com a vantagem de livrar-se, através do recurso à leitura, do risco sem valor que é o da ação. A realidade factual atestaria a sua falta de valor pela substância efêmera que a compõe. Tem-se aqui encenada mais uma vez a oposição entre o viajante que tem a necessidade de *desembarcar*, ou seja, de realizar materialmente uma viagem, e aquele que, superior no juízo de Soares, cultiva-se na viagem em sonho, nos domínios do imaginário, do intelecto enfim.

Para voltar ao primeiro trecho do *Livro* a respeito da viagem que foi aqui citado, tem-se que “a vida é uma viagem experimental. Uma viagem do espírito através da matéria. E como é o espírito quem viaja, é nele que se vive”. As faculdades do imaginário, do espírito, são tidas como o suporte da verdadeira vida. Nesse sentido, no trecho em análise, o simples viver, empírico, é subjugado pela faculdade de significação. Os que têm domínio desta última dispõem dos homens de ação, ocupados com o viver objetivo, como escravos. Na expressão de Soares, “viver é ser vivido”. O ajudante de guarda-livros, num enfrentamento com a gramática que lhe é caro, torna passivo o verbo viver, retirando-lhe valor. É o entendimento que impera, ancorado na faculdade de narrar. Num lance de alquimia verbal cara a Soares, está-se quase a afirmar que uma vida não tem existência sem a significação, que se lhe conceberia posterior. Não é o caso, porém, de abordar a alquimia de Soares como uma filosofia com conceitos que se pudessem fixar. As oposições que se podem estabelecer (externo/interno, contemplação/ação) são flutuantes e cheias de nuances que dificilmente se prestariam à apreensão de um sistema. Mais vale seguir os fragmentos, conferindo-lhes algum grau de autonomia, mais ao sabor do devaneio – que inclusive Soares chama para si – do que numa lógica de conceitos estanques.

Voltando à questão, o trecho acima pode ser aproximado da restrição feita pelo narrador de *Os Lusíadas* – o Poeta – a Vasco da Gama. Sendo o capitão tão-somente um homem de ação que se considera superior ao que seriam fantasias da Odisséia, por exemplo, Camões marca um distanciamento com base no argumento de que “fama e glória” é o poeta quem confere a um feito. Note-se que não é a fantasia que Camões está defendendo – já que o argumento de Gama quanto ao triunfo do grande feito factual sobre o grande feito fantasiado ecoa na valorização do saber dos *esprimentados* por parte do Poeta –, mas sim a habilidade do poeta. É da associação de tal habilidade com a habilidade do herói guerreiro que resulta um feito épico. Com base nessa associação, inclusive, é que Camões encoraja não só o rei D. Sebastião mas também os contemporâneos que o lêem a estarem dispostos a grandes feitos, na dimensão factual mesmo. A épica camoniana realiza, assim, uma conexão entre a tradição heroica portuguesa forjada pela narrativa histórico-poética que faz e o tempo em que vive. Ironicamente, mais do que o próprio rei, é o próprio poeta o exemplo, aquele que articula em si mesmo as habilidades e, assim, se coloca na posição de, simultaneamente, homem de ação e de entendimento, como a demonstrar em si a continuidade entre esses dois.

Quando diante de Soares, não se enxergam os valores assim ponderados. Abundam os trechos em que a ação é relegada a um papel expressamente, e sob diversos aspectos, inferior. Já no trecho anterior se encontrava a classificação da ação como “subterfúgio” e “esconderijo” daqueles que não dispõem de imaginação. Chega-se a um ponto, portanto, em que a significação, que é posta acima do vivido por Soares, também é valorizada por Camões, porém não de forma exclusiva.

Para avançar nessa questão pode ser útil se deter mais sobre o que Soares concebe como imaginação:

Ha uma erudição do conhecimento, que é propriamente o que se chama erudição, e há uma erudição do entendimento, que é o que se chama cultura. Mas ha também uma erudição da sensibilidade.

A erudição da sensibilidade nada tem a ver com a experiencia da vida. A experiencia da vida nada ensina, como a historia nada informa. A verdadeira experiencia consiste em restringir o contacto com a realidade e augmentar a analyse d’esse contacto. Assim a sensibilidade se alarga e aprofunda, porque em nós está tudo, basta que o procuremos e o saibamos procurar.

Que é viajar, e para que serve viajar? Qualquer poente é o poente; não é mister ir vel-o a Constantinopla. A sensação de libertação, que nasce das viagens? Posso tel-a sahindo de Lisboa até Bemfica, e tel-a mais intensamente do que quem vá de Lisboa á China, porque se a libertação não está em mim, não está, para mim, em parte alguma. “Qualquer estrada”, disse Carlyle, “até a estrada de Entepfuhl, te leva até ao fim do mundo.”

Mas a estrada de Entepfuhl, se fôr seguida toda, e até ao fim, volta a Entepfuhl; de modo que o Entepfuhl, onde já estávamos, é aquelle mesmo fim do mundo que íamos a buscar.

Condillac começa o seu livro celebre, “Por mais alto que subamos e mais baixo que desçamos, nunca saímos das nossas sensações”. Nunca desembarcamos de nós. Nunca chegamos a outrem, senão outrando-nos pela imaginação sensível de nós mesmos. As verdadeiras paisagens são as que nós mesmos criamos, porque assim, sendo deuses d’ellas, as vemos como elas verdadeiramente são, que é como foram creadas. Não é nenhuma das sete partidas do mundo aquella que me interessa e posso verdadeiramente vêr; a oitava partida é a que percorro e é minha.

Quem cruzou todos os mares cruzou sómente a monotonia de si mesmo. Já cruzei mais mares do que todos. Já vi mais montanhas que as que há na terra. Passei já por cidades mais que as existentes, e os grandes rios de nenhuns mundos fluíram, absolutos, sob os meus olhos *contemplativos*. Se viajasse, encontraria a cópia debil do que já vira sem viajar.

Nos paizes que os outros visitam, visitam-nos anonymos e peregrinos. Nos paizes que tenho visitado, tenho sido, não só o prazer escondido do viajante incognito, mas a majestade do Rei que alli reina, e o povo cujo uso alli habita, e a história inteira d’aquella nação e das outras. As mesmas paisagens, as mesmas casas eu as vi porque as fui, feitas em Deus com a substancia da minha imaginação. (PESSOA, 2010, pp. 296-97)

Em mais um desdobramento da sua relação com a viagem, Soares dá a ver o papel da sensibilidade no jogo entre exterior e interior. Não importa o lugar geográfico a que alguém se desloca, o que se vivencia são as próprias sensações e, do ponto de vista de Soares, esse meio externo nada pode dar às sensações que não possa ser obtido sem o deslocamento. Mesmo o hiperbólico cruzar de todos os mares é traduzido como sendo apenas um cruzar a “monotonia de si mesmo”. Trata-se de mais um episódio de ombreamento de Soares com os heróis da viagem exterior. A sensação de libertação que advém de uma viagem, que se pode dizer exaltada por Camões quando este diz que os navegadores de quem narra a viagem se vão “da Lei da morte libertando”, graças aos feitos de que a humanidade até então não se sabia capaz, é considerada, pelo semi-heterônimo, uma questão que dispensa o feito heroico, concreto. Esta mesma sensação, do ponto de vista de Soares, pode ser obtida através da comezinha ida a um bairro da mesma cidade em que vive. Isso aconteceria porque os olhos contemplativos de que dispõe conhecem mais coisas do que as que possam existir. É como se, pela imaginação, criasse e vivenciasse com tal extensão e intensidade que, conforme diz, a viagem que viesse a realizar estivesse condenada a ser apenas uma repetição em “cópia débil” do que já vivenciou/imaginou, ou, para utilizar o termo com que Soares arremata o fragmento: ele não tem porque viajar porque já *foi* o que quaisquer paisagens tenham a oferecer. Em vez de viajar, o que Soares faz é alargar a sua própria sensibilidade através da análise do ínfimo contato com a realidade. Chega-se, assim à “imaginação sensível” de que

fala Soares e que esclarece, por exemplo, aquela ideia de que ao ler sobre uma caçada já se tem os riscos que valeriam a pena numa caçada real. Trata-se de uma imaginação que sente, uma imaginação que, por sentir, descarta a sensação enquanto concebida como dependente da vivência de algo no plano material. Propõe-se aqui, então, que se pense num *imaginário épico*, mas não no sentido de que o conteúdo desse imaginário seja composto pelo que a tradição da epopeia tomou como épico e sim considerando o poder do imaginário como sendo de uma grandeza que o faz rivalizar com as habilidades de um Ulisses ou um Aquiles, de um Homero, de um Virgílio ou de um Camões. É através das habilidades desse imaginário que Soares ombreia com a tradição dos argonautas. O argonauta que é o ajudante de guarda-livros, no entanto, é o das sensações, concebidas estas como intimamente relacionadas ao imaginário e, neste trecho, havendo ainda uma associação a um Deus que surge como criador, mas cuja substância de que se vale para a criação está na sensibilidade-imaginação desse indivíduo que dispõe do imaginário épico. Poder-se-ia dizer que até mesmo em relação a uma figura como Deus o imaginário, tal como é concebido por Soares, tem precedência.

Num fragmento que traz indicação do próprio Pessoa de que seria para o *Livro*, encontra-se, no formato analítico que lhe próprio, uma explicitação dessa relação entre sensibilidade e imaginário. Também é possível encontrar indícios do que seria uma consciência do modo como se está a ombrear com a tradição épica, havendo, por exemplo, referência à “viagem ulisséa”, justamente a viagem épica matricial:

Livro do Desasocego.

(Chapter on Indifference or something like that)

Toda a alma digna de si-propria deseja viver a vida em Extremo. Contentar-se com o que lhe dão é proprio dos escravos. Pedir mais é proprio das creanças. Conquistar mais é proprio dos loucos, porque toda a conquista é []

Viver a vida em Extremo significa viver-a até ao limite, mas ha trez maneiras de o fazer, e a cada alma elevada compete escolher uma das maneiras. Pode viver-se a vida em extremo pela posse extrema d’ella, pela viagem ulysséa atravez de todas as *sensações vividas*, atravez de todas as fórmãs de energia exteriorisada. Raros, porém, são, em todas as epochas do mundo, os que podem fechar os olhos cheios do cansaço somma de todos os cansaços, os que possuiram tudo de todas as maneiras.

Raros podem assim exigir da vida, conseguindo-o, que ella se lhes entregue corpo e alma; sabendo não ser ciumentos d’ella por saber ter-lhe o amor inteiramente. Mas este deve ser, sem dúvida, o desejo de toda a alma elevada e forte. Quando essa alma, porém, verifica que lhe [é] impossivel tal realização, que não tem fôrças para a conquista de todas as partes do Todo, tem dois outros caminhos que siga — um, a abdicação inteira, a abstenção formal, completa relegando para a esphera da sensibilidade aquilo que não

pode possuir integralmente na *região da actividade e da energia*. Mais vale supremamente não agir que agir inutilmente, fragmentariamente, imbastantemente, como a innumera superflua maioria inane dos homens; outro, o caminho do perfeito equilibrio, a busca do Limite da Proporção Absoluta, por onde a ansia de Extremo passa da vontade e da emoção para a *Intelligencia*, sendo toda a ambição não de viver toda a vida, não de sentir toda a vida, mas de *ordenar toda a vida, de a cumprir em Harmonia e Coordenação intelligente*.

A *ansia de comprehender*, que para tantas almas nobres substitue a de agir, pertence à *sphera da sensibilidade*. Substituir a *Intelligencia* à energia, quebrar o élo entre a vontade e a emoção, *despindo de interesse todos os gestos da vida material*, eis o que, conseguido, vale mais que a vida, tão difficil de possuir completa, e tão triste de possuir parcial.

Diziam os argonautas que navegar é preciso, mas que viver não é preciso. Argonautas, nós, da sensibilidade doentia, digamos que *sentir* é preciso, mas que não é preciso *viver*. (PESSOA, 2010, pp. 129-30)

A viagem material, exterior, que pertence ao campo das “sensações *vividas*”, ou – para destacar ainda outros termos empregados no fragmento citado – “a região da actividade e da energia” é reconhecida como um meio de posse da vida porém é considerada de difficil ou até impossívelrealização em nível extremo. Diante disso, Soares expõe duas alternativas que descrevem dois modos de encarar a vida que aparecem em outros fragmentos do *Livro*. A primeira passa pela abdicação que consiste em se recusar à ação, desinvestindo-se desse campo do vivido e passando para o da sensibilidade. O segundo modo dispensa até mesmo o sentir em nome da Inteligência, que seria capaz de oferecer a posse da vida pela intelecção dela. Tendo isso sido exposto, o penúltimo parágrafo faz uma mescla desses dois modos ao dizer que a “ânsia de compreender”, a que se associa o segundo modo, pertence ao campo da sensibilidade, ou seja, aquele no qual se sugere que se invistaquem abdique da ação. Por essa via ficam negados a ação e o plano material que lhe cabe.

Está engatilhado o reparo do dito dos argonautas que encerra o fragmento: em vez de “navegar” instala-se o “sentir”. Note-se que há aqui uma concepção específica do sentir. Não se trata de “sensações *vividas*”, conforme está no início do fragmento. Para Soares não se trata de *viver* a vida em extremo. Esse verbo, conforme já visto anteriormente, pertence demasiadamente ao plano material para que Soares o aceite tranquilamente. São homens de ação, os que vivem. Soares, diferente deles, recorre às tais naus feitas do que são feitos os sonhos. No presente trecho não aparecem as palavras “imaginação” ou “sonho” – que vêm sendo destacadas –, mas se faz presente a categoria do imaterial, a que ambas pertencem e a que se adiciona a sensibilidade. Faz-se oposição, então, aos argonautas que elegem o navegar como valor superior à própria vida através da eleição do sentir como grande valor. Ora, relembrando o trecho a propósito daquele que seria “o maior viajante” que Soares já

conheceu, também analisado anteriormente, o navegar é equivalente ao “desembarcar”, sendo este inferior ao “sonhar”, que se associa, pois, ao “sentir”. O semi-heterônimo chega, então, à reparação aos argonautas da tradição: “digamos que sentir é preciso, mas que não é preciso viver”. Aos da tradição, pois, coube a Índia que há no espaço e aos argonautas “da sensibilidade doentia”, caberia uma nova Índia.

O império a que serve uma tal nova Índia não é mais o império colonial/material e sim um que se faz nesse outro plano. A profecia que Pessoa lança enquanto crítico literário, em 1912, ganha corpo nos escritos de Soares, assumindo o semi-heterônimo, então, a posição de capitão (ou seria a de Rei?) das expedições até essas Índias-outras.

Comentando os textos publicados em *A águia*, a que aqui se faz referência, Haquira Osakabe escreve:

Para Pessoa, a literatura portuguesa de sua época estaria grávida de divino, prenunciando uma nova Era. Adepto de uma visão milenarista, Pessoa crê estar próximo o período da história em que Portugal terá ultrapassado seu momento de declínio e ressurgirá gloriosamente para a redenção dos seus homens e da humanidade. Esse momento fica prenunciado pela chegada próxima de um supra-Camões e da encarnação oportuna do Rei Morto, Dom Sebastião. Quem seria o novo grande poeta da Raça senão aquele que ele mesmo encarnaria? Quem seria a nova personificação de Dom Sebastião se não aquele cujos sinais envolveriam sua própria pessoa? (OSAKABE, 2013, pp. 26-27)

O crítico avança no sentido de mostrar o quanto a obra de Pessoa é, ela mesma, a criação do momento literário que prenuncia a tal nova Era. Voltando aos artigos, entende-se que a nova poesia portuguesa ainda está em sua fase inicial no momento em que Pessoa está escrevendo, faltando realizações poéticas que preparem o surgimento do supra-Camões. Nesse sentido, a multiplicação de poetas realizada por Pessoa leva Haquira a considerar que “Pessoa não é só o Gênio que vaticina, mas o Gênio que cria para que o vaticínio se cumpra” (idem, p. 27). A visada que se faz por investigar aqui é a do papel de Soares no cumprimento desse vaticínio. No interior da criação dessa literatura que prepara o supra-Camões, poderia-se entender Bernardo Soares como sendo não mais uma faceta da preparação, mas o próprio supra-Camões. A abordagem de Haquira faz o Pessoa enquanto orquestrador dessa “pequena multidão”, que são os heterônimos, ocupar esse lugar, já aqui se sugere que mais especificamente Bernardo Soares apresenta condições para isso.

Ainda seguindo Haquira, é preciso conceder espaço para o heterônimo que é tido como mestre pelos demais: Alberto Caeiro. Com o seu Neopaganismo, ele viria corrigir os descaminhos da humanidade, que consistiriam, em grande medida, na deterioração operada

pelo cristianismo. A função demiúrgica – que interessa para Haquira Osakabe e mais diretamente para a relação entre Camões e Pessoa-Bernardo Soares a que se propõe a presente análise –, no entanto, se faz presente com intensidade, quiçá inigualável no interior da obra de Pessoa, em Soares e não em Alberto Caeiro, o que é reconhecido por Haquira quando caracteriza Soares como “aquele semi-heterônimo que assume com mais clareza a relevância da função demiúrgica na construção da obra pessoana”. A concepção de “função demiúrgica” de Haquira passa não só pelo poder criador de mundos do poeta mas fundamentalmente pelo poder de, através dessa criação de mundos, lançar toda realidade, o leitor incluído, num abismo em que não se tem a existência assegurada. O leitor é tão real quanto a veladora de *O marinheiro* o é, sendo que ela duvida da sua própria existência ao perceber que o marinheiro de quem conta a estória pode ser o criador dela mesma, já que ele, ao imaginar, cria pessoas, tal como ela faz.

A peça em questão mostra-se, por essa via, como uma espécie de prenúncio do surgimento de Bernardo Soares, de modo especial se se considera a segunda veladora, que vem a ser aquela que fala das possibilidades do sonho e do quanto ele é avesso ao gesto e à ação e, depois de uma algumas considerações a respeito disso, passa a contar a história do marinheiro e das suas expedições a terras sonhadas. Ora, a trajetória dessa veladora tem muitas semelhanças com as questões de Soares. Logo na sua segunda fala, ela põe em dúvida a sua existência e a das que a acompanham. Diante da sugestão da primeira veladora de que contem o que foram, a segunda rebate: “fomos nós alguma coisa?”. Em seguida faz uma contraproposta à sugestão que fora feita: “Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido”. Esse início de conversa dá a ver essa veladora como avessa a determinações. Nem mesmo o horário ela acha bom que se saiba e repreende quem por ele pergunta. Quando faz uma proposta, o faz de modo contraditório:

SEGUNDA – Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho... Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado – por que não falamos nós dele? (PESSOA, 2006, p. 442)

Faz-se aí o mencionado elogio ao sonho em detrimento do viver. A oposição é a mesma que aparecerá em Bernardo Soares. A materialidade do viver, que aqui reverbera no verbo “roçar” é negada, juntamente com os gestos, essas concretizações fazem cessar o sonho. No mesmo campo do sonho estão os contos, que apareceram na fala prévia dela em

que se sugeria que o passado que contassem fosse um que não se tivesse passado. O final da fala, no entanto, é como que um esquecimento do seu trajeto até aqui. Ela volta à sugestão do passado, repentinamente interrompendo o mundo de sonho e indeterminação que ia se formando. Uma leitura possível seria a de que a veladora foge à realização do que propõe, como a preservar o indefinido, o irrealizado, o que ainda não chega a ganhar a objetividade de um gesto. O que se busca aqui é aproximar o posicionamento dessa veladora com momentos em que Soares escreve, por exemplo:

Por facil que seja, todo o gesto representa a violação d'um segredo espiritual. Todo o gesto é um acto revolucionário; um exílio, talvez, da verdadeira [] dos nossos proppósitos [].

A acção é uma doença do pensamento, um cancro da imaginação. Agir é exilar-se. Toda a acção é incompleta e imperfeita. O poema que eu sonho não tem falhas senão quando tento realizal-o. /No mytho de Jesus está escripto isto; Deus, ao tornar-se homem, não pode acabar senão pelo martyrio. O supremo sonhador tem por filho o martyrio supremo./(PESSOA, 2010, pp. 84-85)

A aversão ao gesto sugerido pela veladora, em que ela paralisa, virá a se tornar o pendão do império que Soares trabalha por estender. Ações, para tal império, são qualquer coisa de ameaçador pois pertencem ao domínio do outro império, o da materialidade, que teria sido o império português anterior ao que o supra-Camões prenuncia. O próprio marinheiro de quem ela conta a estória a seguir dá mostras de em que consiste a natureza desse marinheiro que não tem mais barco material em que navegar, pertencente, pois, a uma outra ordem de marinheiros:

SEGUNDA – Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido; pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grades palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas. (PESSOA, 2006, 445-46)

Aquilo que o marinheiro tem de realidade material a seu dispor é, mais que desprezível – qualidade que se depreende do que diz a narradora –, desprezado. A ocupação a que se dedica, então, é a do sonho, a da falsidade. De certa forma, ele cumpre o ideal da

própria veladora, que sugeriu anteriormente que se contassem contos ou um passado delas mesmas mas que não tivessem tido. Índice do que se passa com tal marinheiro é aposição física qual ele é descrito: o estar deitado voltado para as estrelas e, no entanto, sem reparar nelas. Trata-se justamente do olhar de quem imagina, devaneia, viaja por terras imateriais e, portanto, não dispõe de atenção para o que se lhe passa factualmente à volta, diante dos olhos.

A veladora ainda continua a descrever o percurso do marinheiro na construção desse “edifício impossível” e as muitas horas que nele esteve. Depois do momento da criação dessa nova pátria, há o momento de convívio nela. “Depois viajava, recordado, através do país que criara... E assim foi construindo o seu passado, breve tinha uma outra vida anterior” (idem, p. 447) O habitar as terras que criara leva a *vida* do marinheiro a alterar-se, como se o sonho assaltasse a materialidade, sobrepondo-se-lhe. Até mesmo as fases da sua vida (infância, juventude...) eram outras em seu sonho. Nesse ponto da estória a veladora resiste a continuar e expressa a causa: “Agora, porque vos falo disto, aprazia-me mais estar-vos falando de outros sonhos...” Ora, ela acusa exatamente a transformação do sonho em gesto. Porque ela materializa em fala o que sonhara, começa a ser-lhe mais interessante outro sonho, um “menos realizado” que este, ainda que este só o seja em fala. Seria dessa sensação que a veladora fugia quando voltava atrás e aceitava a proposta de que contassem umas às outras os passados factuais. Ao contrário de Bernardo Soares, a veladora ainda não é uma argonauta dos mares imateriais. “Não pensemos mais... Não tentemos seguir nesta aventura interior... Quem sabe o que está no fim dela?” (PESSOA, 2006, 448). As navegações interiores, em *O marinheiro*, não são entoadas em tom épico como o serão no *Livro*. A veladora cessa a narrativa, bloqueia-a, receosa do valor que isso possa ter. A incerteza é mais forte. Dirá ainda que só o que sobra é tristeza. As outras veladoras ainda tentam ruminar a respeito, encontrar o valor daquilo que se passou e a isso a contadora da estória dirá que “nada vale a pena”. O plano do sonho, portanto, não tem, para a veladora, o valor de pendão que terá para Soares e suas naus imateriais. Ela pressente um tal império, mas prevalece a descrença, o que se antevia quando ela caracterizava a realidade-outra criada pelo marinheiro como “falsa”. O pensamento dela vai até o momento em que chega ao raciocínio que caracteriza a função demiúrgica indicada por Haquira: “Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...”. A partir daqui a desarticulação toma conta de todas as veladoras, culminando na negação do sonho pela veladora que contara a estória e que, no início da peça, defendia o sonho. A luz, que a rubrica final indica aumentar subitamente, põe fim à travessia noturna das veladoras, devolvidas, por conseguinte, ao dia

que começa mecanicamente com o carro que percorre uma rua ali por perto. O plano material retorna, dado que o sonho não foi levado tão longe como o fizera o marinheiro. A função demiúrgica é vislumbrada pelas veladoras mas não adotada como uma ética. Tal postura fica reservada para Soares que transpõe mesmo as dores do que pensa para o papel, afirmando e tornando épicos a tarde mais sonolenta em meio ao trabalho monótono de preencher os livros de contabilidade da Vasques e Cia. e os tormentos existenciais que lhe advenham do que pensa e vive. Tudo entra como matéria no abismo da função demiúrgica que assume.

Exemplar é o modo como mesclam-se, na escrita de Soares, o mais banal cotidiano e o sonho pertencente ao imaginário de proporções épicas que é o seu. Há uma relação íntima entre esses dois e um trecho que explicita isso é um em que ele explica a sua tática/ética/estética/poética de monotonização da vida. O fragmento se inicia pela análise de duas figuras com quem Soares tem contato no seu dia-a-dia. Um é o cozinheiro e o outro o garçom do estabelecimento em que Soares almoça. O autor do fragmento decreve-lhes as vidas indicando a mesmice a que se reduzem. O cozinheiro “está em Lisboa há quarenta annos e nunca foi sequer á Rotunda” (PESSOA, 2010, p. 353) e o garçom, supõe Soares, deve estar servindo o café no que “deve ser o millionesimo café da sua deposição de cafês em mezas” (idem). Do olhar que lança para a vida dos dois, Soares conclui que eles têm a mesma vida, “apenas com a differença de quatro ou cinco metros – os que distam da localização de um na cosinha para a localização do outro na parte de fóra da casa de pasto” (idem). A hipérbole serve para caracterizar a monotonia que Soares quer enfatizar: vidas tão iguais na sua monotonia que só a localização em que elas se dão – alguns metros – as difere. Na sequência do fragmento vê-se o autor quase que a se revoltar com o grau de monotonia daquelas vidas, porém concluir, pasmado, que aqueles que as vivem, e que por isso seriam quem têm o direito de se revoltar, não têm um tal ímpeto. Advém de tal percepção uma lição:

Um pequeno incidente de rua, que chama á porta o cosinheiro d’esta casa, entretem-no mais que me entretém a mim a contemplação da idéa mais original, a leitura do melhor livro, o mais grato dos sonhos inuteis. E, se a vida é essencialmente monotonia, o facto é que elle escapou á monotonia mais do que eu. E escapa á monotonia mais facilmente do que eu. A verdade não está com elle nem co,migo, porque não está com ninguem; mas a felicidade está com ele deveras. (idem, pp. 353-54)

E a quem contestar a premissa de que a vida não é apenas monotonia, que se pode fazer coisas excitantes para além de livros, sonhos e ideias, que é o que Soares menciona como

sendo o caminho buscado por ele mas que, apesar de uma suposta sofisticação naufraga também em monotonia, adicona-se que

Sabio é quem monotoniza a existencia, pois então cada pequeno incidente tem um privilegio de maravilha. O caçador de leões não tem aventura para além do terceiro leão. Para o meu cosinheiro monotono uma scena de bofetadas na rua tem sempre qualquer coisa de apocalypse modesto. Quem nunca sahiu de Lisboa viaja no infinito no carro até Bemfica, e, se um dia vai a Cintra, sente que viajou até Marte. O viajante que percorreu toda a terra não encontra, de cinco mil milhas em deante, novidade, porque encontra só coisas novas; outra vez a novidade, a velhice do eterno novo, mas o conceito abstracto de novidade ficou no mar com a segunda d'ellas. (ibidem, p. 354)

Volta a se fazer presente aí o desprezo de Soares em relação aos desbravamentos de mundo que se dêem no exterior, dessa vez anatematizando-os pelo viés da impotência da novidade perante a monotonia em que mesmo ela recai ao se repetir. Ou seja, a caçada, a grande novidade externa, além de não valer a pena o risco que se corre por algo efêmero, se replicada, leva à falta de novidade e, se considerada como componente de uma série de novidades, também gera monotonia, porque torna-se previsível que haverá uma novidade a seguir.

Neste fragmento, beira-se a questão do tédio, mas a palavra ainda não aparece. Chegará o momento, já que é um tema muito presente no *Livro* e permite algumas pontes com os outros autores. Retomando o vínculo entre demiurgia e tédio tal como tratado no início do trabalho, Bernardo Soares se vê num mundo em que a ordem está a cargo da sua imaginação, e de modo exclusivo. Essa presença insistente da subjetividade pode ser um disparador inigualável de repetição e provocar a sensação de confinamento: é o eu que está em todas as partes. A relação direta dessa expansão do domínio da subjetividade é ligada diretamente ao tédio num fragmento do *Livro* em que Soares procura definir o tédio: “Que ha em tudo isto senão eu? Ah, mas o tedio é isso. É que em tudo isto – céu, terra, mundo, - o que ha em tudo isto não é senão eu!” (idem, p. 398). Aquela noção de Frye a respeito do homem de uma uniformidade tediosa. O arquiteto da própria ordem só vê a si mesmo e isso conduz ao tédio, sendo nesse mesmo fragmento que Soares cria a imagem da cela infinita para definir a sensação que tem o entediado: “o que tem tedio sente-se preso em liberdade /fruste/ numa cella infinita” (idem).

Ora, Soares busca positivar essa presença e o meio para isso é uma espécie de cultivado monótono do mundo exterior:

Monotonizar a existencia, para que ella não seja monotona. Tornar anodyno o quotidiano, para que a mais pequena coisa seja uma distracção. No meio do meu trabalho de todos os dias, baço, igual e inutil, surgem-me visões de fuga, vestígios sonhados de ilhas longinquas, festas em áleas de parques de outras eras, outras paysagens, outros sentimentos, outro eu. Mas reconheço, entre dois lançamentos, que se tivesse tudo isso, nada disso seria meu. Mais vale, na verdade, o patrão Vasques que os Reis de Sonho; mais vale, na verdade, o escriptorio da Rua dos Douradores do que as grandes aleas dos parques impossiveis. Tendo o patrão Vasques, posso gozar o sonho dos Reis de Sonho; tendo o escriptorio da Rua dos Douradores, posso gozar a *visão interior das paysagens que não existem*. Mas se tivesse os Reis de Sonho, que me ficaria para sonhar? Se tivesse as paysagens impossiveis, que me restaria de impossivel? (ibidem)

É porque a existência do cozinheiro, o plano material em que vive, é completamente monótono, que o incidente que acontece à porta do restaurante é suficiente para arrancá-lo da sua monotonia. Em paralelo, é porque é monótona a vida de Soares, que ele pode, então, fruir o seu mundo interior. A pequenez de trabalhar para o patrão Vasques na Rua dos Douradores acaba por se converter em trunfo, como se tal existência fosse uma moldura decisiva para o quadro, decisiva a ponto de criá-lo no sentido de que oferece a oportunidade para a sua existência. Retomando o raciocínio de Soares “tudo, afinal, é dado em relação àquilo que é dado”. Uma existência que atendesse a um padrão de sonho impossibilitaria o seu dono de sonhar, elevando a fasquia a um ponto em que a monotonia seria inescapável. Note-se que o trunfo do cozinheiro e do garçom opera no mesmo plano. As suas vidas são tão monótonas que o mínimo que lhes *aconteça* à porta do restaurante torna-se maravilha. Soares, no entanto, faz a operação se dar numa continuidade entre planos diferentes. A vida que se passa exteriormente é tão monótona que faz aquilo que acontece no seu interior tornar-se mais apreciável, assim como acontece com o voo de uma mosca que, graças à monotonia geral, destaca-se apreciavelmente. Pode-se dizer que a monotonia dispara-lhe o imaginário:

Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada. Se fôsse alguma coisa, não poderia imaginar. O ajudante de guarda-livros pode sonhar-se imperador romano; o Rei de Inglaterra não o pode fazer, porque o Rei de Inglaterra está privado de ser, em sonhos, outro rei que não o rei que é. A sua realidade não o deixa *sentir*². (PESSOA, 2010, p. 354)

Eis que o fragmento termina com verbo primordial para este argonauta. Conforme visto e conforme fica enfatizado aqui, a sensibilidade, em Soares, associa-se ao imaginário. Está aí a

² Conforme informa a edição crítica de Jerónimo Pizarro, há uma variante para “sentir” indicada no manuscrito e seria “existir” (cf. PESSOA, 2010, v.2, p. 903).

realidade factual enquanto entrave para o imaginário. A realização de um sonho é um veneno para uma existência. O sonho a que a segunda veladora não pôde se entregar, é tão-somente àquilo a que se volta Soares que, sim, aceita a aventura interior e, conforme demonstra, dispõe da moldura ideal para fruí-la: é um ajudante de guarda-livros.

Tal posição rebaixada, note-se, não tira, em hipótese alguma, a grandiosidade épica que aqui se vem demonstrando estar presente no *Livro*. Uma realidade grandiosa, digna de um Hércules ou de um Rei, ao contrário, impede a verdadeira grandeza porque barra o sentir, as sensações, sendo que desbravar o campo das sensações é que é a tarefa dos argonautas da estirpe de Soares, fundamentalmente mais interessados em sentir do que em viver. Num dos fragmentos acima citados Soares cita Condillac: “Por mais alto que subamos e mais baixo que desçamos, nunca saímos das nossas sensações”. O grande trabalho, portanto, se dá internamente. É o interior, onde mesclam-se sonho e imaginário, que propicia sensações e não o exterior. É um novo valor que se alevanta.

A vida é para nós o que concebemos nella. Para o rustico cujo campo proprio lhe é tudo, esse campo é um imperio. Para o Cesar cujo imperio lhe ainda é pouco, esse imperio é um campo. O pobre possui um imperio, o grande possui um campo. Na verdade, não possuímos mais que as nossas proprias sensações; nellas, pois, que não no que ellas vêem, temos que fundamentar a realidade da nossa vida. (...)

Quantos Cesares fui, mas não dos reais. Fui verdadeiramente imperial enquanto sonhei, e por isso nunca fui nada. Os meus exércitos foram derrotados, mas a derrota foi fofa, e ninguém morreu. Não perdi bandeiras. Não sonhei até ao ponto do exercito, onde ellas apparecessem ao meu olhar em cujo sonho ha esquina. Quantos Césares fui, aqui mesmo, na Rua dos Douradores. E os Cesares que fui vivem ainda na minha imaginação; mas os Cesares que foram estão mortos, e a Rua dos Douradores, isto é, a Realidade, não os pode conhecer. (ibidem, p. 256-57)

Nesse fragmento aparece a Realidade, em maiúscula. Trata-se da Rua dos Douradores, a realidade que diríamos comezinha não fosse a grandiosidade que encerra, a grandiosidade de que está prenhe e é devida à individualidade que a sente. Nela Soares foi Césares, no plural. O paralelo entre o *Livro do desasocego* e *Os Lusíadas*, aqui, ganha uma dimensão que se pode dizer de alusão, em estilo de ombreamento épico. São inúmeras as vezes ao longo da epopeia renascentista em que Camões mostra o quanto os portugueses não devem nada aos antigos até os superam. Soares insere-se, assim, na série de ombreamentos épicos que remonta pelo menos à *Eneida* de Virgílio e a sua relação de *imitatio* com Homero. É como se o plural de que se vale Soares colocasse a sua individualidade *pari passu* com os feitos portugueses e os da antiguidade. A transformação do entendimento dos mitos do

individualismo moderno flagrada por Ian Watt pode ajudar aqui. Se o tratamento que esses mitos recebem dos seus autores restringe o alcance que o individualismo pode ter, já no Romantismo, que se prolongaria até hoje, esse individualismo é louvado. Esse movimento acompanha a transformação do gênero épico, que vai gradualmente cedendo espaço para a subjetividade e culmina com a conferência de plenos poderes ao mundo interior do indivíduo, conforme o que se vê em Soares. Camões, nesse sentido, já é um primeiro passo nessa intensificação da presença da subjetividade na épica – ainda sem vestígios do tédio. O modo como os excursos do poeta interferem no significado da obra e a figuração do autor enquanto o herói da epopeia atestam isso, mas ainda há um forte peso da coletividade e dos seus valores, em relação a que essa individualidade senão se submete, ao menos busca um equilíbrio. Por esse caminho, seria justo pensar em não se falar mais em epopeia no caso do *Livro do desasocego*, no entanto ao colocá-lo numa linha de intensificação do movimento camoniano é possível enxergar uma linhagem, o que alimenta a lógica do ombreamento, podendo-se pensar também no fato de, no mundo de Bernardo Soares, em que o individualismo segue triunfante, ser somente ele, o individualismo mesmo, o que pode forjar uma coletividade, tarefa comumente atribuída ao gênero épico. Note-se que ocorre aqui, porém, um redimensionamento da noção de coletividade. Se para Camões importa uma coletividade que se identifica com a nação portuguesa, principalmente, e com a cristandade – havendo, nesse caso, um chão comum (externo ao indivíduo) garantido pela Terra e pela Fé em nome de que os feitos heroicos são realizados –, no caso de Soares tratar-se-ia de um coletivo cujo chão comum encolhe em termos de materialidade e/ou de objetividade mas expande-se em termos de subjetividade. O império de Soares, afinal, é o da sua sensibilidade em associação com o imaginário e a língua no que estes revelam do mundo interior da individualidade demiúrgica. É verdade que também para Camões a dimensão da língua e as significações através dela produzidas tem papel de destaque, porém não com o aprofundamento da própria subjetividade que Soares empreende e a concomitante tomada do banal cotidiano como matéria. Pode-se pensar que a coletividade que Soares “canta” é a dessas subjetividades que, em relação à individualidade demiúrgica camoniana, transferem a força que a heroicidade do grande feito externo tinha para o grande feito interno, do devaneio e da imaginação. É coletivo daqueles de “sensibilidade doentia”, correspondendo estes a todos os pertencentes ao mundo em que, na visão de Frye, o homem se fez arquiteto da própria ordem e, nos termos aqui propostos, viu a sua subjetividade conquistar o espaço que, na perspectiva da épica clássica era reservado à objetividade.

Do seu apartamento na Rua dos Douradores, Soares, valendo-se de sua subjetividade, pode ombrear com generais e heróis épicos com base nos seus feitos no plano imaterial:

Atiro com a caixa de fosforos, que está vazia, para o abysmo que a rua é para além do parapeito da minha janella alta sem saccada. Ergo-me na cadeira e escuto. Nitidamente, como significasse qualquer coisa, a caixa de fosforos vazia soa na rua que me declara deserta. Não ha mais som nenhum, salvo os da cidade inteira. Sim, os da cidade inteira – tantos, sem se entenderem, todos certos.

Quão pouco, no mundo real, forma o suporte das melhores meditações. O ter chegado tarde para almoçar, o terem-se acabado os fosforos, o ter eu atirado, individualmente, a caixa para a rua, a má-disposição por ter comido fóra de horas, ser domingo e a promessa aerea de um poente mau, o não ser ninguem no mundo, e toda a metaphysica.

Mas quantos Cesares fui! (PESSOA, 2010, p. 257)

Arregimentar tropas, participar de batalhas, fazer não sei que viagens por que ilhas fantásticas ou continente – tais feitos externos, tais maneiras externas de possuir a vida são substituídas por um domingo em que Soares está solitário, como sói ser, dispondo de um pequeno incômodo digestivo. O plano do imaginário, as meditações nele subsumidas, é onde se dá a posse da vida para aqueles que percebem a dificuldade e/ou impossibilidade de possuí-la em sua dimensão externa, conforme visto em fragmento citado acima, do qual se repete aqui um trecho:

A ânsia de compreender, que para tantas almas nobres substitui a de agir, pertence à *esfera da sensibilidade*. Substituir a Inteligência à energia, quebrar o elo entre a vontade e a emoção, *despindo de interesse todos os gestos da vida material*, eis o que, conseguido, vale mais que a vida, tão difícil de possuir completa, e tão triste de possuir parcial. (idem, pp. 129-30)

É através dessa renúncia à vida material e às concretizações do que vai em sonho ou no imaginário que se libera imaginário e sonho para se exercerem. Note-se que a renúncia, no entanto, não significa uma independência. É de uma relação específica entre vida material e imaginário que se obtém a tal alternativa de posse da vida. Não se trata, pois, de uma negação do que quer que se apresente no plano material, já que aí estão a caixa de fósforo e muitos outros dados cotidianos da vida de Soares. Os Césares que foi têm íntima relação com o César que não é na realidade factual e que, justamente por não ser, lhe dá a possibilidade de devanear. Ao longo dos trechos citados, inclusive, as relações sugeridas com a vida material oscilam. Soares não tem sempre a mesma disposição para com o que o cerca, por vezes estabelecendo uma relação de absoluta negação e, em outras, demonstrando a grandeza de sentir o cheiro de uns caixotes na rua.

O livro está longe, pois, de ser uma peça filosófica em que não houvesse contradições entre as partes. Uma busca por fixação de conceitos muito facilmente pode se revelar infrutífera, sendo que as modulações que sofrem os termos “pensamento”, “sensação” e “imaginação”, por exemplo, podem demonstrar isso. O termo “sensação”, inclusive, surge como uma pista importante para a busca de uma unidade que enfeixasse o que acontece no *Livro*, pois, na maneira como Soares a trata encontra-se uma virada em que aquilo que se sente é o que se imagina e não algo relacionado primeiramente aos sentidos.

Para aprofundar nesse sentido, me parece incontornável atentar para uma face da obra de Fernando Pessoa que também confere grande importância para as sensações. Refiro-me ao Sensacionismo, corrente-literária a respeito de que Fernando Pessoa escreveu ortonimamente.

O sensacionismo do argonauta Soares

Alberto Caeiro é figura-chave para que se entenda o Sensacionismo, que é a base estética do Neopaganismo idealizado por Pessoa, conforme destaca Haquira (cf. OSAKABE, 2013, p. 31). Justamente, a poesia de Alberto Caeiro tem a oscilação (cf. RACHWAL, 2011) como uma das suas bases e a razão dessa oscilação existir reside na centralidade ocupada pela sensação na sua poesia. Diz o mestre: “Não tenho filosofia: tenho sentidos” ou, na citação escolhida como última por Fernando Cabral Martins no esclarecedor ensaio “A noção das coisas” (in: PESSOA, 2005):

Como uma criança antes de a ensinarem a ser grande,
Fui verdadeiro e leal ao que vi e ouvi.

Conforme define Martins, esse seria o epítome do Sensacionismo. Nas palavras do crítico: “não é às coisas em abstrato que Caeiro deve lealdade, mas às coisas que conhece, àquelas que estão à sua volta e que pode *sentir*. Às coisas coisas vistas e ouvidas”. São as coisas no seu roçar com os sentidos aquilo a que se resume o mundo. Em acordo com o que está na citação de Condillac conforme aparece no *Livro*, não há saída possível das sensações, donde a necessária sujeição à oscilação, cuja explicação dá o próprio Caeiro a Álvaro de Campos:

Toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode

ser já o mesmo. É pena a gente não ter exactamente os olhos para saber isso, porque então éramos todos felizes. (PESSOA, 2004, pp. 247-48)

Num passo que justifica o termo “heraclitianismo devastador” (cf. LOURENÇO, 1981) cunhado por Eduardo Lourenço, vê-se o mestre destruir a validade de qualquer abstração. As palavras são completamente inanes para a tarefa de definir algo na realidade pois não haveria, na natureza, a reincidência de uma flor amarela, como a linguagem dá a ilusão de ser possível. A diatribe de Caeiro contra a linguagem se faz em defesa, pois, das sensações. Advém de tal oscilação o sistema da impossibilidade de sistematização cara a Caeiro mas também a Bernardo Soares no seu *Livro do desasoscego*, que tantas vezes adentra devaneios cuja conciliação em termos de não-contradição ou ausência de ruído são impossíveis.

É claro, porém, que há diferenças entre Caeiro e Soares. O mestre, por exemplo, se auto-intitula o “Descobridor da Natureza” ou o “Argonauta das sensações verdadeiras”, o que, no caso de Caeiro, o posiciona completamente voltado para o exterior. A faculdade do pensamento, a que associaríamos a vida interior ultra-valorizada por Soares, será achacada pelo mestre em diversos momentos, ainda que, por uma aceitação da oscilação, escreva poemas mesmo quando doente, casos em que o pensamento e a interioridade (a subjetividade) do mestre ganham expressão. Nesse sentido, a relação entre os dois é quase como se fossem o avesso um do outro, porém, como na relação entre os dois lados de um tecido, mantém uma relação constante, provocando uma estranha sensação de poderem estar dizendo as mesmas coisas.

Alberto Caeiro, que nunca fala em viagem, se considera um Argonauta, mas nega igualmente a viagem do pensamento tal como a empreende Soares. A viagem do mestre, se insistirmos em usar tal termo para tratar da sua poética, está longe de ser a do espírito mas também não é a viagem ulisseia. É a dos sentidos, sem a necessidade do deslocamento geográfico eprezando pela natureza em seu sentido bucólico, louvando a própria aldeia, sem prédios que lhe tolham a visão e, pois, o tamanho. O carácter de desbravador do mestre, a sua grandeza, está relacionado aos sentidos no que respeita ao estado destes anterior a aprendizagens ou filosofias, como se buscasse a máxima aproximação entre sensação e coisa, fazendo com que o seu desbravamento se dê, ao mesmo tempo, no mundo e na sensação.

Na visada que lança Haquira Osakabe para Caeiro, o mestre é uma via salvífica construída por Pessoa (cf. OSAKABE, 2002), que diagnosticava a sua época como decadente, especialmente por influência do cristianismo, que seria responsável pela

introdução da noção de espírito, aumentando, com isso, a distância entre o homem e o mundo, o que não ocorria na Grécia, quando a distância entre sensação e mundo não sofria intermediação do espírito. A via salvífica, encabeçada por Alberto Caeiro, viria restabelecer essa relação direta que se perdera, donde o termo Neopaganismo.

Ora, Bernardo Soares também dá mostras de entender em que consiste essa decadência que assola o seu tempo. Ao contrário de Alberto Caeiro, no entanto, o semi-heterônimo não tem a ligação bucólica com a natureza, apesar de ter a mesma disposição de desbravador e argonauta das sensações. Soares vive, pois, em Lisboa, e no centro dessa cidade. Nesse aspecto específico, Soares assemelha-se a outro precursor do Sensacionismo, indicado por Pessoa, que vem a ser Cesário Verde.

O poeta do fim do século XIX a quem Caeiro, num dos poemas de *O guardador de rebanhos* faz menção de estar lendo, tem como cenário para os seus poemas, exclusivamente, dir-se-ia, a cidade e os seus moradores. O poema de Caeiro é o seguinte:

Ao entardecer, debruçado pela janela,
E sabendo de soslaio que há campos em frente,
Leio até me arderem os olhos
O livro de Cesário Verde.

Que pena que tenho dele! Ele era um camponês
Que andava preso em liberdade pela cidade.
Mas o modo como olhava para as casas,
E o modo como reparava nas ruas,
E a maneira como dava pelas coisas,
É o de quem olha para árvores,
E de quem desce os olhos pela estrada por onde vai andando
E anda a reparar nas flores que há pelos campos...

Por isso ele tinha aquela grande tristeza
Que ele nunca disse bem que tinha,
Mas andava na cidade como quem anda no campo
E triste como esmagar flores em livros
E pôr plantas em jarros... (PESSOA, 2006, p. 205)

Caeiro concede valor ao “modo como [Cesário] olhava” para a materialidade da cidade, como se se tratasse do instrumental certo (a sensibilidade certa) aplicado(a) ao objeto errado. Disso Caeiro não vê, seguindo o eudemonismo que lhe é típico, outra possibilidade que a “grande tristeza” inconfessa de Cesário Verde. Pois bem, nesse sentido, Bernardo Soares, que também se refere ao poeta de “Sentimento de um ocidental”, é uma resposta a Caeiro. Em trecho do *Livro* citado por Haquira Osakabe para comprovar a presença do Sensacionismo no semi-heterônimo, lê-se:

Passo numa rua. De uma padaria sai um cheiro a pão que nauseia por doce no cheiro d'ele: e a minha infância ergue-se de determinado bairro distante, e outra padaria me surge daquele reino das fadas que é tudo que se nos morreu. Passo numa rua. Cheira de repente às frutas do taboleiro inclinado na loja estreita; e minha breve vida no campo, não sei já quando nem onde, tem arvóres ao fim e sossego meu coração, indiscutivelmente menino. Passo numa rua. Transtorna-me, sem que eu espere, um cheiro aos caixotes do caixoteiro: ó meu Cesário, apareces-me e eu sou enfim feliz porque regressei, pela recordação, à única verdade que é a literatura. (PESSOA, 2010, p. 262)

O trecho tem forte apelo sensorial, mas, no lugar de elementos caros a Caeiro, como seriam as flores, tem-se uma padaria ou uma frutaria. Bernardo Soares caminha por Lisboa tal como Caeiro descreve que Cesário o faria. Amputado da experiência do campo, Soares chega a transfigurar a cidade num campo cujas coordenadas não consegue precisar. Além desse dado, Soares evoca a infância, elemento que se faz presente ao longo da obra de Caeiro e consta dos versos a que Cabral Martins confere o título de epítome do Sensacionismo. Soares frui da cidade como se fora o campo e, consciente da sua poética, pode-se dizer, refere-se a Cesário e não às Tágides ou a qualquer elemento da natureza. É o cheiro dos caixotes que lhe *transtorna*, tendo o verbo um sentido positivo. A resposta a Caeiro se faz direta, em termos eudemonológicos: “e eu sou enfim feliz porque regressei, pela recordação, à única verdade que é a literatura”. O breve idílio a que é levado Soares durante a sua caminhada se explica pela recordação, mas uma recordação de algo de que não se tem notícia ter existido, o que pouco importa, já que do ponto de vista de Soares o factual só tem interesse enquanto moldurapara o desfrute das sensações e do imaginário. A referência a Cesário é coroada com a referência final do trecho à literatura enquanto “única verdade”.

Conforme Haquira comenta tal passagem, que cita juntamente com o *Chapter on indifference*, analisado aqui anteriormente:

Dizendo-se inúmeras vezes discípulo de Caeiro, Bernardo Soares vai mais longe do que o mestre e do que os demais heterônimos nessa arte de constituição de mundos. Imita e glorifica a função demiúrgica, mas sem contorná-la de áureas míticas ou metafísicas. Imita simplesmente o universo que o cerca por ver nele a mesma grandeza que Caeiro veria no homem comum do campo. Mas, como se pode ler nos trechos citados, o universo de Soares é declaradamente rebaixado. O que nele se realça é que, do seu ponto de vista, há grandeza na mediocridade dos negócios e da burocracia mercantil, no cheiro acre das ruas do comércio que, por paradoxal que sejam, remetem por sua própria materialidade à grandeza de uma literatura só atingida pelos mestres como Caeiro e Cesário Verde. (OSAKABE, 2013, p. 42)

As sensações e a literatura encontram-se misturadas. O banal cotidiano das cidades leva Soares a um desfrute da realidade que ganha o nome de literatura e associa-se à função demiúrgica, à capacidade de criar mundos que está na base da criação literária de Fernando Pessoa. Na perspectiva épica que aqui se lança sobre a obra de Soares, o trecho de Haquira é significativo já que considera que o semi-heterônimo vai mais longe do que o próprio mestre quanto à “arte de constituição de mundos”, em sua habilidade demiúrgica, portanto. Para Haquira, destaca-se a capacidade de Soares de não fazer aderir à função demiúrgica qualquer “áurea mítica ou metafísica”, o que em meu entender o faz se assemelhar a Caeiro. No entanto, para o ponto de vista aqui defendido, pensando em termos de expansão, de alcance, seja por que planos for (imaginário ou físico), de fato Soares parece ter menos limitações, se comparado a Caeiro, dada a capacidade daquele de, em sensação, desfrutar da vivência do ambiente que for, diferente de Caeiro que, mesmo quando lê literatura não deixa de saber “de soslaio que há campos em frente”, já que a felicidade, para o mestre, reside antes, e necessariamente, na vida no campo. Sem deixar de valorizar os sentidos, o semi-heterônimo não os percebe limitados pelo mundo exterior citadino, tal como faz o mestre, para quem os sentidos só se exercem a contento longe da cidade, onde a visão não é barrada por um prédio, por exemplo. Além disso, me parece, Soares “vai mais longe” do que Caeiro por associar o sensorial e o imaginário sem que um prejudique o outro. É de se lembrar que, para Caeiro “pensar é estar doente dos olhos”, o que, para o mestre, faz recair sobre o pensamento uma carga negativa de barreira para os sentidos, que é o que verdadeiramente importa. Também é certo, porém, que Caeiro aceita a doença do pensamento, tanto que não deixa de incluir no seu *Guardador de Rebanhos* as composições que fez enquanto esteve doente. Nesse sentido, aquilo em que Bernardo Soares conseguiria ir mais longe do que o mestre seria em não estabelecer uma descontinuidade entre sentir e pensar, afinal ele estabelece uma relação específica entre o que se passa no mundo exterior rebaixado que lhe é próprio e o seu imaginário devaneador e criador de realidades. Essa relação faz com que a grandiosidade do mundo interior se atrele de tal forma à pequenez do mundo exterior que este último se vê contaminado pela grandiosidade daquele. Além de poder se permitir a doença do pensamento, o Soares prescinde do campo, afinal até mesmo este último lhe pode ser dado pelo imaginário, por essa “sensibilidade doentia” de argonauta das sensações.

Note-se que, por mais que se diga não haver aqui intenção de sistematizar a cosmovisão dos poetas, a leitura se vê enredada por esse ímpeto, o que talvez seja inevitável para uma leitura, tal como sugere Fernando Cabral Martins no referido ensaio, naparte

intitulada “A paixão do sistemático”, o qual traz como epígrafe a seguinte formulação de Álvaro de Campos em referência a Caeiro: “O que eu adoro nos seus versos não é o sistema filosófico que me dizem que se pode tirar de lá. É o sistema filosófico que não se pode tirar de lá” (in: AREAL³). Campos expressa seu gosto pela impossibilidade de sistema e tal se coloca como uma perspectiva sedutora a ser lançada sobre a obra de Pessoa como um todo, já que, como nota ainda Cabral Martins, a “pulsão” de abarcar a própria obra num sistema é uma constante nos textos teóricos de Pessoa. Dentre essa espécie de texto de Pessoa, destacam-se aqui os episódios de teorizaçãodo Sensacionismo, providencialmente uma corrente literária que se quer síntese de todas as outras correntes literárias, que se diferencia de todas as outras por não ter regras excludentes de quaisquer características:

A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de *sentir tudo de todas as maneiras*, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo quanto de essencial produziram o Egito, a Grécia, Roma, a Renascença e a nossa época. A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra – ser a síntese de tudo. (PESSOA, 2004, p. 428)

O que se tem aqui é uma cena de ombreamento épico no campo da literatura, notadamente através do poder sintético que se atribui ao Sensacionismo. Não faltam em tal cena a referência às glórias do passado, que serão subsumidas, numa lógica que se pode dizer ser a de Camões na lida com o passado. Tudo o que de grande foi feito, estaria contido num dos vários heróis portugueses, conferindo assim glória suprema (sintetizadora) ao “peito ilustre lusitano”, sendo o fim último o acordar para o futuro. O passo é arriscado, mas que se lembre figurar Camões como o exemplo mais acabado de herói, dada a sua versatilidade garantida por habilidades de soldado-marinheiro e poeta-douto, bem como a projeção futura que o fim da epopeia faz, encorajando o rei novos a grandes feitos. Tal figuração faz paralelo com a do criador da heteronímia, ao mesmo tempo teorizador e realizador do Sensacionismo. Aos dois poetas, portanto, caberia a descrição de que não seriam só lançadores de vaticínios, mas criadores que fazem, realizam, para que o próprio vaticínio se cumpra. É a função demiúrgica que se faz presente nos dois, que, pois, dão a ver o mundo duma determinada perspectiva e em seguida agem (no caso, através da escrita) em conformidade com a perspectiva lançada.

³Trata-se de um website que disponibiliza a obra édita de Fernando Pessoa. O projeto foi concebido e dirigido por Leonor Areal. O link para o texto em questão é <http://arquivopessoa.net/textos/3978>

O termo “perspectiva”, aliás, pode melhor servir aqui do que o termo “sistema”. Numa ambiciosa sùmula do que seria a dinâmica da filosofia, o crítico Massaud Moisés, no pequeno ensaio “Heteronímia e projeto filosófico” diz que

em síntese, o processo heteronímico decorreria de um mecanismo análogo ao que preside a formulação dos sistemas filosóficos, religiosos, estéticos, etc. Na ordem da história, nenhum desses sistemas é ultrapassado ou anulado; simplesmente permanece o que sempre foi, com seu grão de verdade, ou de plausibilidade (ou de probabilidade), resultante da porção de mundo ou de vida abrangida pelo olhar do filósofo. Assim, um novo sistema não elimina o anterior, mas o substitui na sequência do tempo com focalizar um novo ângulo do poliedro que constitui a realidade. (MOISÉS, 1998, p. 111)

Ao adotar o termo “olhar” já se está operando a transformação de sistema em perspectiva e abrindo caminho para uma concepção relativista em que as diversas perspectivas formariam totalidades que não se anulariam entre si, tornando-se diferentes focalizações de um poliedro, conforme a imagem convocada por Moisés. O ponto de Moisés é que as totalidades se mantêm a despeito das outras que se lhe seguem ou precedem, são possibilidades de enfoque que, em última instância podem se manter inabaláveis diante de refutações lógicas – como se as totalidades fossem autônomas. Sem entrar no mérito filosófico da questão (pelo menos por enquanto) e seguindo o enfoque de Moisés, ele dirá que esse afã por totalidade está presente nos filósofos e nos poetas épicos.

Com esse passo o crítico torna a empreitada do autor do drama em gente a de um poeta épico, melhor, a empreitada de vários poetas épicos empenhados na tentativa de fazer do caos, cosmos. Sem dúvida é sempre Caeiro que se apresenta como caso exemplar num primeiro momento, dado ser ele considerado o mestre pelos demais, que lhe seguem os “ensinamentos”, mas o caso é que cada um dos outros opera também como um filósofo ou poeta épico diante do poeta-filósofo-mestre, o que quer dizer que cada um trabalha por incluir uma realidade-outra (a própria) à matriz, o que vem a se configurar como ímpeto de se fazer também filósofo, um constituidor de cosmos e, talvez mais propriamente, um poeta épico que faz por olhar para tudo o que lhe antecedeu como caos (os mestres incluídos) e criar o cosmos que melhor lhe satisfaz a sensibilidade/entendimento. Nesse sentido, o poeta épico é um demiurgoe, com isso, a ideia de um ombreamento de Pessoa em relação à referência mais proeminente em língua portuguesa nesse gênero fica reforçada.

O caminho constituidor de cosmos aqui investigado é o de Soares, pelas razões já apresentadas, que seriam a sua concepção de viagem, que propicia o ombreamento, e o

exacerbamento da função demiúrgica, em relação ao que se segue a intuição de Haquira, que considera Bernardo Soares como aquele que vai mais longe na posse de tal poder. O autor de *Fernando Pessoa: resposta à decadência*, neste livro, faz uma distinção que pode ser útil. Considera ele Alberto Caeiro e o ortônimo, que assina *Mensagem*, como os representantes das vias salvíficas oferecidas pelo autor do drama em gente, agrupando os dois no mundo da “esperança visionária” enquanto Campos e Reis se encontrariam no mundo do “desencanto humano”. Essa distinção pode ajudar a responder por quê não se investigar a possibilidade de Campos e Reis serem épicos, em vez de Soares. Acontece que há muitas confluências em Soares que, ao contrário dos demais heterônimos, consegue uma apropriação positiva das lições do mestre. O próprio Haquira nota isso no encerramento do já aqui referido *Fernando Pessoa*: entre almas e estrelas, quando escreve:

Menos estridente do que Campos, menos amargo do que Reis, solitário como o seu autor, Bernardo Soares, ao percorrer as populares ruas da Baixa na sua região menos nobre, dá a Pessoa uma lição de vida menos utópica. Ao criar os companheiros de trabalho e o patrão Vasques com quem convive pacificamente, Bernardo Soares aponta seguramente para uma via de despojamento que lhe franqueie o gosto pela banalidade, pelos cheiros acres dos armazéns, pelo forte odor da tempestade que molha as pedras da rua. Na verdade, Bernardo Soares sabiamente harmoniza ao naturalismo rural de Caeiro o naturalismo urbano de Cesário Verde. Esta criação derradeira é muito forte, mas também não pode ser considerada definitiva em Pessoa. O mesmo Soares escreverá na solidão de seu quarto, na própria Rua dos Douradores, páginas de inquietante intranquilidade. (OSAKABE, 2013, p. 84-83)

A força reconhecida em Soares, a meu ver, encontra alicerces na concretização de um *desassossego positivo* ou, talvez, um desassossego épico. Haquira não está interessado numa via salvífica que pacifique as relações com o mundo em que se vive, mas também não quer reforçar a ideia de um Pessoa demolidor a respeito de quem se poderia sempre dizer algo e o seu contrário (cf. OSAKABE, 2002), dada a teia indecível de que seria o autor, o que no fundo faria dele um rendido ao fracasso da inteligência. Não. A função demiúrgica que se faz presente em Soares, seria igualmente uma via salvífica, apesar de Haquira, que cunhou o termo, não chegar a chamá-la assim. Uma possível justificativa para isso seria a ideia de que Soares vem dar uma “lição de vida menos utópica”. Tal lição está sob o signo do “desassossego” e vai do desfrute triunfal do cheiro de frutas podres ou do jogar uma caixa de fósforo pela janela à angústia de considerar tudo o que se pensa mera justificativa da própria incompetência para a vida. Bom discípulo de Caeiro, Soares vive seu desassossego ao longo das páginas que escreve, dizendo, desdizendo, redizendo, redizendo com nuances, enfim,

sustentando a filosofia do mestre nos planos exterior e interior, sem incidir em visões como as de Reis ou Campos, que conduzem seus autores a desesperanças em vez do muito mais comezinho desassossego, que abre caminho, àquele que o habita, para o desfrute do imaginário épico de que dispõe. Este, misturado ao mais banal dos cotidianos, viria substituir a mistura camoniana.

Neste ponto, parece calhar uma citação de Soares que opera uma inversão fundamental para o seu ombreamento com Camões:

O sonhador não é superior ao homem activo porque o sonho seja superior à realidade. A superioridade do sonhador consiste em que o sonho é muito mais practico que viver, e em que o sonhador extrahe da vida um prazer muito mais vasto e muito mais variado do que o homem de acção. Em melhores e mais directas palavras, o sonhador é que é o homem de acção. (PESSOA, 2010, p. 252)

A oposição a Camões, no entanto, é aparente apenas. Também Camões está sonhando ao vaticinar os feitos futuros de D. Sebastião. Se irmanariam ambos por serem portadores de instrumentos demiúrgicos, mas, apesar de parecerem reconhecer o mesmo princípio demiúrgico de constituição de mundo e, logo, possibilidade de atuação no mundo que se apresenta, jogam com elementos díspares, inquietos a seus modos. O parágrafo que vem na sequência do que acaba de ser citado diz:

Sendo a vida essencialmente um estado mental, e tudo, quanto fazemos ou pensamos, válido para nós na proporção em que o pensamos válido, depende de nós a valorização. O sonhador é um emissor de notas, e as notas que emite correm na cidade do seu espírito do mesmo modo que as da realidade. Que me importa que o papel-moeda da minha alma nunca seja convertível em ouro, se não há ouro nunca na alquimia factícia da vida? Depois de todos nós vem o dilúvio, mas é só depois de todos nós. Melhores, e mais felizes, os que, reconhecendo a ficção de tudo, fazem o romance antes que ele lhes seja feito, e, como Maquiavel, vestem os trajes da corte para escrever bem em segredo. (idem, 252-53)

Os termos de Soares são completamente instáveis, donde qualquer análise que busque conceitos estanques e dóceis deva incorrer necessariamente em frustração. Impera a lógica do devaneio, sem compromisso com balizas conceituais precisas. É como se cada fragmento, cada momento em que Soares acrescenta páginas ao seu livro, fosse diferente como é diferente, sempre, uma flor na concepção de Caeiro. Dentro, pois, das balizas possíveis de estabelecer para o devaneio, o trecho desenvolve a ideia do sonho como ação através de uma negação da possibilidade de se encontrar alguma positividade no mundo externo, na vida,

posto que a questão dos valores se daria no plano mental, do sonho, do imaginário mais uma vez. A vida factual é reconhecida como algo convencional em que nada, de fato, tem valor. Disso resulta o argumento da superioridade e da maior felicidade dos que, então, sabedores dessa supremacia do que é forjado mentalmente, “fazem os romances antes que lhes seja feito”. Haveria superioridade em, sendo-se consciente da ficção imperiosa, ser o autor dessa ficção. Trata-se da ideia de posse da vida pela Inteligência, que, em meio aos devaneios de Soares se revela imbricada com a sensibilidade e o imaginário.

Um dos momentos em que Soares fraqueja em sua convicção, mas não em relação à escrita, dado que o registra, se dá num trecho a respeito do amor:

Dois, trez dias de semelhança de principio de amor...

Tudo isto vale para o esteta pelas sensações que lhe causa. Avançar mais seria entrar no domínio onde começa o ciúme, o sofrimento, a excitação. Nesta antecâmara da emoção há toda a suavidade do amor sem a sua profundidade — um gozo leve, portanto, aroma vago de desejos, se com isso se perde a grandeza que há na tragédia do amor, repare-se que, para o esteta, as tragédias são coisas interessantes de observar, mas incommodas de sofrer. O próprio cultivo da imaginação é prejudicado pela vida. Reina quem não está entre os vulgares.

Afinal, isto bem me contentaria, se eu conseguisse persuadir-me que esta teoria não é o que é, um complexo barulho que faço aos ouvidos da minha inteligência, quase para ela não perceber que, no fundo, não há senão a minha timidez, a minha incompetência para a vida. (ibidem, p. 138)

As ideias de Soares em relação ao distanciamento da vida concreta em nome do reino da imaginação, aqui, são aplicadas ao amor. A vida do esteta é a vida contemplativa, sem realização concreta e por isso isenta de sofrimentos, porém Soares encerra esse fragmento sem que consiga afirmar o tal reino. Num lance de consciência das estratégias de que lança mão, Soares levanta a hipótese do engodo em que consistiriam as suas ideias. É um daqueles momentos em que não é possível paz. Pode-se dizer que esse é um tipo de ideia que corre no subterrâneo do *Livro* incessantemente, já que os intrincados devaneios frequentemente levam a lógica ao seu limite, invertendo a relação entre sonho e ação, por exemplo, sendo Soares mais um alquimista do verbo do que um lógico ou um sistemático. Os flancos vão sendo cobertos pelo trabalho na língua, essa pátria em que Soares incansavelmente demonstra viver, mais do que no mero mundo. No trecho em análise, porém, dá a ver todos o seu proceder desacreditado, enquanto ludíbrio de si. A consciência de Soares é implacável.

Um dos momentos em que tal consciência se exerce de forma exemplar é no fragmento escolhido por Richard Zenith para encerrar a sua edição do *Livro*. Ali a consciência figura como que a soma das sensações todas e é levada a um paroxismo de alargamento. O semi-heterônimo promove uma espécie de suma do arsenal de que dispõe — pelo menos

quanto às relações entre sonho e matéria, assunto que se veio explorando até aqui algo insistentemente – ao escrevero que é uma espécie de demonstração do que venha a ser a expansão realizada pelo argonauta do sonho que é.

Quem sabe escrever é o que sabe vêr os seus sonhos nitidamente (e é assim) ou vêr em sonho a vida, ver a vida immaterialmente, tirando-lhe photographias com a machina do devaneio, sobre a qual os raios do pesado, do util e do circumscripito não teem acção, dando negro na chapa espirital. Em mim esta attitude, que o muito sonhar me enkystou, faz-me vêr sempre da realidade a parte que é sonho. A minha visão das cousas suprime sempre nelas o que o meu sonho não pode utilizar. E assim vivo sempre em sonhos, mesmo quando vivo na vida. Olhar para um poente em mim ou para um poente no Exterior é para mim a mesma cousa, porque vejo da mesma maneira, pois que a minha visão é talhada mesmamente.

(...)

Em mim o devaneio ininterrupto substituiu a attenção. Passei a sobrepor ás cousas vistas, mesmo quando já sonhadamente vistas, outros sonhos que commigo trago. Desattento já sufficientemente para fazer bem aquilo a que chamei ver as cousas em sonho, ainda assim, porque essa desattenção era motivada por um perpetuo devaneio e uma, também não exaggeradamente atenta, preocupação com o decurso dos meus sonhos, sobreponho o que sonho ao sonho que vejo e interseciono a realidade já despida da matéria com um immaterial absoluto.

D'ahi a habilidade que adquiri em seguir várias idéas ao mesmo tempo, observar as cousas e ao mesmo tempo sonhar assumptos muito diversos, estar ao mesmo tempo sonhando um poente real sobre o Tejo real e uma manhã sonhada sobre um Pacifico interior; e as duas coisas sonhadas intercalam-se uma na outra, sem se misturar, sem propriamente confundir mais do que o estado emotivo diverso que cada um provoca, e sou como alguém que visse passar na rua muita gente e simultaneamente sentisse de dentro as almas de todos — o que teria que fazer n'uma unidade de sensação — ao mesmo tempo que via os varios corpos — esse tinha que os ver diversos — cruzar-se na rua cheia de movimentos de pernas. (ibidem, p. 77)

A escrita, aqui, figura como uma espécie de fogo prometeico que confere, àquele que a bem possui, poder sobre o sonhar. No lugar do astrolábio dos triunfadores do espaço, Soares dispõe da escrita que lhe franqueia a habilidade de não mais esbarrar no mundo exterior mas, sim, viver o que nele seja sonho. Reforça-se aqui a ideia de possibilidade de desfrute da materialidade por mais mesquinha e rebaixada que seja. Um exemplo de tal façanha seria o trecho já citado em que um cheiro acre sentido numa caminhada pela cidade leva Soares ao desfrute de uma infância no campo. Nesse sentido, Soares chega ainda a expressar a consciência do cumprimento do ideal do Neopaganismo. Ele ao mesmo tempo observa e sonha. A distância entre as coisas e o espírito deixa de existir. A “máquina do devaneio” revela só a parte da realidade em que espírito e matéria coincidem.

O último parágrafo é exemplar da ânsia por totalidade. O oceano pacífico, grande referencial da expansão ultramarina portuguesa, é transposto para dentro de Soares, sem que se exclua do horizonte o Tejo em sua dimensão material. Soares abarca almas e pernas numa “unidade de sensação”, sendo as pernas que encerram o fragmento. O movimento das pessoas na cidade está lá como lastro, mas a sensação esconde um Pacífico inteiro em que as almas todas são sentidas por dentro. A dispersão operada por Soares é comparável à do império ultramarino português, sendo comumente notada pela historiografia, como surpreendente, o alcance, em diversas direções, conseguido por uma nação com as dimensões que Portugal então tinha (cf. BOXER, 2002).

A viagem de Soares inclui o mundo material, mas redimensionado. O trivial do mundo externo lhe basta pois a viagem interior lhe confere grandeza.

Um novo esgotamento

Adotando o ponto de vista de um Oliveira Martins, redivivo, olhando para as obras de Camões e de Bernardo Soares, uma hipótese possível de se levantar seria a do esgotamento não só da terra como também do sonho, ou seja, esgotamento do mundo material e do imaginário. O que significaria pensar num esgotamento de dois tipos de individualidades demiúrgicas. Tanto aquela que queria cultura e ação integradas atuando no mundo e, em alguma medida construindo-o, como a que declarava uma necessidade ínfima de mundo exterior, posto que a subjetividade tomava conta.

Camões, apesar de iniciar o poema fazendo soar confiante a tuba canora, vai dando mostras, ao longo do poema, das ressalvas que tem em relação ao seu tempo. É verdade que o poeta vai até o fim do poema com o ímpeto de vate, oferecendo a si próprio como demonstração da possibilidade, ainda, de grandes feitos, mas é patente a percepção do declínio em que se encontra a sociedade a que vem cantar. Nesse sentido, a obra de Camões é como que o último estertor das esperanças em relação a um império calcado em armas, que, no contexto desse trabalho, vincula-se ao plano material. Ganha uma outra dimensão, portanto, a ideia de esgotamento. Não é que não tenha sobrado reentrância do mundo físico a que os homens não tenham acesso, trata-se do esgotamento enquanto insuficiência. Os esforços precisariam buscar uma outra direção. Pode-se levantar a questão de que a dilatação da Fé estava lá para equilibrar essa balança entre material e imaterial, porém lembre-se que, conforme assinala Jorge de Sena, Camões evoca a imagem de Tomé para criticar o extrato

religioso da sociedade (cf. SENA, 1980) , sendo tal santo justamente aquele aferrado à materialidade, aquele que precisou do lastro material para satisfazer a própria fé. Nesse sentido, a Fé, que se pode aproximar, dentro da lógica que se vem trabalhando, ao plano imaterial das letras, também se encontra questionada na imagem que Camões faz do seu tempo. A balança insiste em pender para o lado do plano material, reino da cobiça, do amor voltado às coisas, ou a si, conforme aponta e condena o poeta, erigindo-se assim crítico e não um simples aderente da ideia de que *in principio erat caro*, conforme gostaria Hernani Cidade.

Nesse sentido, o que Bernardo Soares promove é o registro de um aprofundamento desse esgotamento seguido de apontamento de uma outra solução. A mistura a que Camões visareconhece a existência de uma fatia considerável e respeitável reservada para a dimensão exterior e os grandes feitos nela possível e, quanto a isso, pode-se imaginar que não deve ter sido pouco o fascínio das novas possibilidades de enfrentamento com natureza sobre as sensibilidades da sua época. Soares, estrategicamente, estreita o espaço reservado a essa dimensão a ponto de não sobrar mais espaço para grandes feitos que se dêem exteriores, procurando fazer, então, uma alteração na mistura camoniana.

Camões e Soares, nesse sentido, integrariam um mesmo movimento de estabelecimento de restrição para impérios calcados em triunfo exterior, consistindo a obra de Soares num exacerbamento de tal restrição acompanhada de uma explosão da esfera da subjetividade, que já era gestada por Camões e pelos renascentistas, se se leva em conta a interpretação de Cassirer em relação à percepção que teriam tido de que o cosmos estava na subjetividade, mas esta não estava naquele. Nesse sentido, estabelece-se aqui uma espécie de arqueologia portuguesa da função demiúrgica e uma trajetória possível dela, que se faz, creio, em tensão com os rumos da sociedade, pelo menos nos dois pontos a que a presente análise procura dar acesso.

Quanto a tal tensão, retome-se aqui o lamento de Luis Sousa Rebelo – lamento esse que também viu-se ressoar em Lourenço e Alcir Pécora – a respeito da efetividade da intervenção da obra camoniana em seu tempo. Me parece arriscado colocar a questão nesses termos, já que se está à beira de exigir resultados empíricos de um texto literário no mundo, mas que seja então uma pergunta pelos efeitos de uma visão de mundo como a de Camões. Luis Sousa Rebelo responde a tal questão dizendo que

[o humanismo português] comprimido numa sociedade de estrutura feudal, que organiza o comércio ultramarino como monopólio de Estado, não pode

tirar do experimentalismo a lição que lhe permita uma ofensiva bem sucedida contra a Escolástica vigente e a elaboração mental que conduza a uma nova visão do mundo. (REBELO, 1982)

O classicista tem em mente a mistura que Camões buscava encarnar (ou encarnava de fato?), mas a vê impotente diante de outras correntes com mais condições de se fazerem valer. O crítico ainda adiciona que as consequências de tal processo foram colhidas por uma burguesia que foi ditando o passo à sociedade e instalou, em vez do humanismo, o antropocentrismo. A meu ver, o que Rebelo aponta tem a ver com o que seria um triunfo, na sociedade, da lógica do Vasco da Gama criado por Camões em vez da cosmovisão de Camões expressa nos excursos d'*Os Lusíadas*. O império objetivo, que nem Camões e nem Vieira puderam ter, nas palavras de Alcir Pécora, teria sido conquistado pelos homens de ação, sem letras. Se tiveram o império da língua, ainda seguindo o raciocínio de Pécora, reincide-se na questão da separação entre o plano da cultura e o plano da ação, já indicado por Jorge de Sena. Esta questão está já num ciceronismo caro ao humanismo português e para o qual a reflexão deveria preceder a ação. Quanto a isso, José Augusto Cardoso Bernardes escreve:

Se na Baixa Idade Média a Poesia é muitas vezes identificada com um puro deleite – tantas vezes associado a outras formas de expressão de caráter lúdico ou evasivo –, com Petrarca e os humanistas em geral a Poesia serve-se da Retórica para se constituir numa ‘outra filosofia’ mais ou menos vinculada à moral, acolhendo uma dimensão doutrinal e reflexiva que não conhecera até aí, ao serviço da descoberta interior, nova linha que haveria de fecundar toda a Lírica ocidental até o Romantismo.

Neste quadro, ganham importância relevante, no Lirismo, os metros e as combinações italianas, supostamente mais ajustadas ao desenvolvimento e à análise das emoções, sentimentos e doutrinas gerando-se ao mesmo tempo a noção de que a tradição anterior, de caráter mais lúdico e circunstancial, se não compaginava com as novas funções agora cometidas à Poesia.

Por detrás desta valorização da actividade poética, tem-se visto também, com alguma justeza, a redescoberta de Cícero como modelo supremo de homem e escritor da Romanitas e como defensor do valor decisivo da palavra em geral, concebida já não como um fim em si mesma, tendencialmente estéril sob o ponto de vista cognitivo, mas como um meio privilegiado e insubstituível de acesso ao mundo do conhecimento e, ao mesmo tempo, como um instrumento de criação de realidades novas, tantas vezes opostas às realidades existentes. (BERNARDES, 199-, pp.19-20)

O trecho é esclarecedor para algumas questões aqui levantadas. Uma ida da lírica para o universo interior se faz em simultâneo com o entendimento dela como via de conhecimento da realidade e atuação nela, dada a capacidade reconhecida na atividade poética de criação de

realidades. Bernardes incorpora na visada abrangente que lança sobre a alteração que se dá no entendimento do fazer poético na entrada do Renascimento algo muito próximo daquilo que se veio até aqui chamando de função demiúrgica, sem que escape à sua percepção a simultaneidade e relação íntima entre investigação interior e intervenção no exterior. Tal intervenção transparece no trecho final, em que Bernardes nota a oposição entre as realidades criadas pelo instrumento da lírica e as “realidades existentes”. A formulação é rápida, mas densa de sugestão para o percurso feito até aqui.

Note-se que o segundo parágrafo faz justificativa da adoção do metro italiano que condensa as possibilidades no interior das quais a lírica camoniana, mas também *Os Lusíadas*, trabalha. O desenvolvimento se faz em pelo menos duas direções: “análise de emoções” (mundo interior) e desenvolvimento de doutrinas (em alguma medida uma manifestação em relação ao exterior). Ora, os excursos do poeta n’*Os Lusíadas*, frequentemente apontados pela crítica como intromissão lírica na épica camoniana, faz essas duas operações. Tanto pleiteia a mistura que lhe é cara, o que chega a dar o tom de *Study of History* que Sena aponta e também o caráter de discurso de convencimento, interessado nos rumos que o Rei e a nação portuguesa irão tomar, mas também rumina as próprias angústias quanto ao desconcerto do mundo, por exemplo, nas indagações em torno do “bicho da terra tão pequeno”.

Dessa perspectiva, é possível enxergar um Camões para quem estão em continuidade os mundos interior e exterior. Me parece produtivo, aqui, associar as visões de Rebelo e de Bernardes. O segundo desdobra o entendimento de humanismo, mas não refere o experimentalismo a que o primeiro atenta. Em Camões há uma continuidade entre o humanismo atuante e não livresco que, por assim ser, busca associar-se ao experimentalismo dos triunfadores do espaço. Tal continuidade, porém, não parece ecoar no mundo ao seu redor, onde triunfa, e por ora adote-se o termo, um experimentalismo regido pela cruzada comercial que, para dizer com Rebelo, seria o procedimento valorizado pelo antropocentrismo.

Bernardo Soares situa-se num momento histórico que possibilita imaginá-lo olhar para essa experiência humanista e reconhecer-lhe cabalmente o fracasso, que fora suspeitado por Camões. Índice disso seria a postura adotada por Fernando Pessoa, flagrada por Joel Serrão em estudo já referido, de não mais almejar um império material como o do tempo das navegações, mas um Quinto Império de teor espiritual.

A via de acesso a um tal império, em Soares, seria uma possível de se nomear “via épica desassossegada”, o que sugere um imaginário épico e infinito que se impulsiona e realiza no mais rebaixado dos cotidianos, ou seja, num terreno estéril para qualquer

heroicidade da ordem do império material: “A mínima acção é-me dolorsa como uma heroicidade”. Essa via está longe de ser pacífica, o que o próprio termo “desassossego” indica e a qualificação de “épico” reforça. A totalidade buscada por Soares através da junção de sonho e banalidade cotidiana é, pois, uma cruzada, ou, talvez mais propriamente, uma resistência ao cerco sofrido pelo imaginário. Em mais de uma fragmento Soares dará mostras da oposição que faz à sociedade em que vive e que seria aquela que exercia pressão devastadora sobre o mundo interior que o argonauta Soares tanto faz por ampliar.

Quando nasceu a geração, a que pertenço, encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. O trabalho destructivo das gerações anteriores fizera que o mundo, para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranquilidade que nos dar na ordem política. Nascemos já em plena angustia metaphysica, em plena angustia moral, em pleno desasocego politico. Ebrias das fórmulas externas, dos meros processos da razão e da sciencia, as gerações, que nos precederam, alluíram todos os fundamentos da fé cristã, porque a sua critica biblica, subindo de crítica dos textos a critica mythologica, reduziu os evangelhos e a anterior hierographia dos judeus a um amontoado incerto de mythos, de legendas e de mera literatura; e a sua critica scientifica gradualmente apontou os erros, as ingenuidades selvagens da «sciencia» primitiva dos evangelhos; e, ao mesmo tempo, a liberdade de discussão, que pôs em praça todos os problemas metaphysicos, arrastou com eles os problemas religiosos onde fossem da metafísica. Ebrias de uma coisa incerta, a que chamaram «positividade», essas gerações criticaram toda a moral, esquadrinharam todas as regras de viver, e, de tal choque de doutrinas, só ficou a certeza nenhuma, e a dor de não haver essa certeza. Uma sociedade assim indisciplinada nos seus fundamentos culturaes não podia, evidentemente ser senão victima, na politica, d’essa indisciplina; e assim foi que acordámos para um mundo avido de novidades sociaes, e [que] com alegria ia á conquista de uma liberdade que não sabia o que era, de um progresso que nunca definira.

Mas o criticismo fruste dos nossos pais, se nos legou a impossibilidade de ser christão, não nos legou o contentamento com que a tivéssemos; se nos legou a descrença nas fórmulas morais estabelecidas, não nos legou a indiferença á moral e ás regras de viver humanamente; se deixou incerto o problema politico, não deixou indiferente o nosso espirito a como esse problema se resolvesse. Nossos paes destruíram contentemente, porque viviam numa epocha que tinha ainda reflexos da solidez do passado. Era aquillo mesmo que eles destruíam que dava força á sociedade para que pudessem destruir sem sentir o edificio rachar-se. Nós herdámos a destruição e os seus resultados.

Na vida de hoje, o mundo só pertence aos estupidos, aos insensíveis e aos agitados. O direito a viver e a triumphar conquista-se hoje quasi pelos mesmos processos por que se conquista o internamento num manicómio: a incapacidade de pensar, a amoralidade e a hyperexcitação. (PESSOA, 2010, p. 144)

O quadro desenhado por Soares para representar o processo por que passa a sociedade em que vive calca-se basicamente numa falência da vida interior. A sondagem que faz diagnostica um esgotamento do pensamento, da moral e dos sentimentos como se esses estivessem encurralados ou até tivessem sido dizimados. Ora, tais são os elementos constituidores do mundo interior. O fragmento não menciona o sonho, mas aponta nitidamente para a vitória da ciência e da razão sobre os mitos. Pode-se argumentar que a razão seria também elemento constituidor desse mundo interior, porém a razão referida é acompanhada pela ciência e, nesse sentido, o apelo do mundo exterior e do escrutínio dele, empiricamente, torna-se primordial. Pensando na “máquina de devaneio” com que Soares vê o mundo, a materialidade ou a “positividade” que se erigiu para substituto das referências que alimentavam aqueles que dispusessem de cérebros e corações, é justamente a parte que “dá negativo na chapa espiritual”. Ou seja, o estratagema de Soares o coloca em franca oposição ao mundo tal como resultou da operação de destruição das referências míticas realizada pela geração anterior à sua.

Quando caracteriza os triunfadores desse mundo em que ele é um ajudante-de-guarda-livros, eles figuram como “insensíveis e agitados”. Ora, a sensibilidade é a base sobre que se constrói o modo de estar no mundo de Soares – sendo ela uma sensibilidade associada com o imaginário e não uma sensibilidade relacionada puramente à experiência do mundo exterior – e a agitação significa demasiado investimento na ação para o autor dum livro em que o estado contemplativo impera. Nesse sentido, Soares está na contramão do mundo social que desvela, quanto a tal oposição os termos pejorativos usados para qualificar os que nele triunfam não deixam dúvidas.

Se for prudente o salto histórico, pode-se dizer que a “gente surda e endurecida” triunfou por mais de três séculos e veio a ganhar a forma de gente estúpida, insensível e agitada. O salto leva a pensar em três séculos de inacessibilidade do mundo interior conseguida através da valorização exclusiva das armas e da dimensão prática onde elas atuam. Três séculos de uma realidade existente a ser criticada pelas realidades criadas pelo instrumento demiúrgico da literatura. A descontinuidade entre essas realidades como índice da descontinuidade entre pensamento e ação, entre o mundo da cultura e o mundo da ação.

Este seria o cenário de esgotamento de uma relação de descontinuidade entre esses mundos. A ação, que Camões queria misturada ao pensamento, aos poderes reflexivos da poesia, ou seja, da dimensão estética do pensamento, é rejeitada por Soares, que a aceita apenas se for sonho, se for subsumida pelo imaginário. Trata-se de ajuste intensificador que Soares faz à tuba canora de Camões. Para uma exacerbação da valorização da ação e

valorização dos seus resultados empíricos, Soares opera uma exacerbação da investida na aventura interior. Se a mistura de armas e letras sucumbiu às armas, exclusivamente, revidasse com letras e um papel muito restrito para outra dimensão.

CAPÍTULO 3 – O DEMIURGO DE TAVARES

Viajar, ainda

Um século nos separa das primeiras elaborações de Pessoa quanto ao surgimento do supra-Camões, anunciador do Quinto Império que Portugal viria a ser. Na sequência de tais elaborações Pessoa desenvolve a sua literatura, sendo aqui considerado, pois, Bernardo Soares como o integrante do drama em gente que figura como argonauta em busca de Índias para além do mapa esgotado pelos argonautas da expansão ultramarina cantada por Camões. Esse argonauta toma de assalto o mundo material através de um aprofundamento radical da imaterialidade da ficção, pedindo a esse mundo apenas tinta e papel, o suficiente para lançar sobre tudo a mesma plausibilidade da ficção. Nem mais, nem menos. São os efeitos da função demiúrgica. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que Bernardo Soares não só explora as terras imateriais, diferenciando-se dos Vascos “estúpidos, insensíveis e agitados”, como também as esgota por estabelecer o denominador comum de ficção para os mundos externo e interno, sendo que a parcela que cabe ao primeiro é pífia.

Uma visada épica que se apresente após Camões e Soares e os levasse em conta teria de se haver com tal esgotamento. Que arestas ainda haveria e por que via seria possível criar uma visada que pudesse ombrear com o Quinto Império instaurado? Ou ele não teria sido instaurado, e Soares e seu intuito seriam sem efeito no mundo, que segue a lógica dos triunfadores do espaço, dos agitados e insensíveis?

Acredito ser possível continuar as indagações (alargando-as?), tendo em vista o século XXI pela lente de Gonçalo M. Tavares, centralmente pelo que o autor dá a ver em *Uma viagem à Índia*, livro publicado em 2010. O diálogo que tal obra estabelece com *Os Lusíadas*, é algo explícita num certo nível, já que é dividida em dez cantos e cada um deles contém a mesma quantidade de estrofes que o poema de Camões. Na “reescrita”, ficam de lado os decassílabos heroicos e a estrutura da oitava rima, substituídos por versos livres que talvez mais propriamente se devam classificar como prosa que tem as linhas interrompidas, visualmente funcionando como verso. Em paralelo a tal substituição, a matéria épica camoniana, que consiste na expedição de Vasco da Gama e na história de Portugal, é transformada na viagem de Bloom de avião até a Índia com estadas em Londres, Paris, Viena e Praga numa lógica e numa velocidade que caracterizariam um pacote turístico ou um “mochilão”. Inevitável não perceber, nessa transposição da epopeia das navegações portuguesas, um certo tom cômico ou paródico, dado que a viagem de Gama, carregada que é

de sentido simbólico e registrada por mais de um historiador, é posta em posição equivalente a de um deslocamento aéreo, algo que cada vez mais se torna trivial, sendo comumente utilizado peloturismo, enquanto lazer. O herói, num sentido estrito, deveria ser o autor de grandes feitos e não de trivialidades, mas antes de insistir sobre esse aspecto paródico, que se acompanhe mais de perto a proposta de Tavares.

A escolha da matéria reflete a mudança operada na visada épica por Bernardo Soares, tal como se vem entendendo aqui. Não há mais espaço para heroísmos no sentido de grandes realizações e disso é exemplar o proêmio de *Uma viagem à Índia* que, em vez de utilizar o verbo “cantar” para anunciar a matéria da epopeia que se inicia, conforme se costuma fazer no gênero, adota o prosaico “falar”. Somando-se a isso, o proêmio, que ocupa as dez primeiras estrofes, se faz principalmente pela negação de grandes referências relacionadas à história da humanidade como, por exemplo, a Grécia antiga, Jerusalém, Machu Pichu, a demanda do Santo Graal, grandes inundações e terremotos, os registros pré-históricos da ilha de Lascaux, etc. Todas essas possibilidades que, de alguma forma, poderiam ser tomados como objeto de um canto épico tradicional – e alguns deles de fato o foram, a exemplo de Jerusalém – são negados edão lugar ao que se anuncia nas poucas linhas afirmativas do proêmio, que transcrevo:

Falaremos de Bloom
E da sua viagem à Índia. (TAVARES, I.2)

(Não se trata aqui de encontrar a imortalidade
Mas de dar um certo valor ao que é mortal.) (Idem, I.3)

Trata-se simplesmente de constatar
como a razão ainda permite
algumas longas viagens. (idem, I.4)

Falaremos da hostilidade que Bloom,
o nosso herói,
revelou em relação ao passado,
levantado-se e partindo de Lisboa
numa viagem à Índia, em que procurou sabedoria
e esquecimento.
E falaremos do modo como na viagem
levou um segredo e o trouxe, depois, quase intacto. (idem, I.10)

A primeira das afirmações, com algumas variações, será repetida mais vezes. Afora tais repetições, eis aí agrupadas as afirmações que se fazem ao longo de dez estrofes em que

predominam as negações, estas últimas basicamente tendo a tradição, a história humana, como alvo.

Se Camões, no início do seu canto, afirmava o “peito ilustre lusitano”, abrangendo assim todos os heróis da história portuguesa, que ao longo do épico são utilizados para mostrar como os feitos antigos foram superados, Tavares, em sua revisitação da epopeia camonianiana, afirma somente Bloom, atribuindo-lhe desde já o epíteto de “nosso herói”, um chavão que contribui para a banalidade desse herói e de seus feitos. A superação esperada de uma epopeia, no sentido de conformação totalizante de um mito que dá identidade a uma coletividade e ombreia com o passado, inserindo essa coletividade na linhagem dos grandes da história, fica a cargo de um herói, no singular. Pois bem, se em Camões e no molde virgiliano se leva em conta o passado para forjar a grandiosidade heroica do presente, em Tavares o passado é recusado pelo narrador e pelo herói e o que pode haver de significativo para o coletivo forjado pela epopeia desses novos tempos não pode ser outra coisa que uma individualidade. Ignorando os mais variados temas, provenientes estes das mais variadas localidades do globo terrestre e de diferentes coordenadas temporais, como a esgotar o mapa-mundi e a história da humanidade, afirma-se e reafirma-se, de forma pretensiosamente singela, que

Falaremos de *um homem*, Bloom,
E da sua viagem no início do século XXI. (Ibidem, I.6, grifo meu)

Pode-se observar em tais “versos” um dos poucos casos do uso da rima ao longo dos dez cantos. Tal uso é feito de modo irônico erisível em sua singeleza obtusa.

A ampliar a relação agressiva para com o passado, note-se que entre a matéria da epopeia e a instância que a narra não há nem dez anos que as separem. O herói Bloom e o narrador que o canta são contemporâneos. O esquecimento do passado buscado por Bloom é realizado pelo narrador que, ao se valer da tradição épica, faz um jogo ambíguo inserindo-se nela mas estabelecendo um vínculo frouxo. É como exemplo dessa frouxidão que parece funcionar a relação para com Camões, cuja épica parece, num primeiro contato, ter se transformado em não mais que um grelha sobre a qual projetar uma nova história, como se a posse de tal grelha fosse um meio rápido de conferir ao próprio discursoo pertencimento à estirpe épica. Esse mesmo modo de apropriação apressada se repete em outros níveis de referências à tradição literária, tornando-se tal tipo de apropriação um recurso da obra ao criar uma correspondência entre o modo como Bloom busca “esquecimento e sabedoria” em sua

viagem e a construção da obra. Entre os exemplos desse procedimento estaria, ainda, o próprio nome do personagem, que é uma referência ao Leopold Bloom do *Ulysses*, de James Joyce, sendo que tal obra já trabalha com o estabelecimento de um jogo que aproveita o desnível entre a tradição dos poemas épicos, que encontram a sua matéria em feitos grandiosos, e a banalidade possível de se encontrar em atividades cotidianas, dado que os vinte anos que duram o retorno de Ulisses a Ítaca são substituídos pelas horas que Leopold passa fora de casa naquele que se pode considerar um dia mais ou menos comum de trabalho que termina num encontro entre amigos noite adentro. A essa referência somem-se algumas outras, como, por exemplo, o fato de o Bloom lisboeta ter matado o próprio pai, o que sugere um traço de Édipo, e ter feito isso porque o seu pai fez que matassem a sua amada, o que, por sua vez, reencena a história de Pedro e seu amor por Inês. Por aí se vai percebendo que Bloom é a síntese algo apressada da tradição literária ocidental, o que se pode reforçar notando que na bagagem traz a obra completa de Sófocles e as *Cartas a Lucílio*, de Sêneca. Apesar de constituído por relações como as elencadas, não necessariamente apresenta nenhuma delas como arraigada ao ponto de as tornar influências definidoras. A relação com as referências se faz tendo por base uma flexibilidade desobrigada de tirar consequências para além do efeito quase que imediato, superficial, de pertencimento à tradição referenciada, como se uma metonímia algo preguiçosa bastasse para os fins pretendidos, a exemplo do que acontece com a transposição da grelha de *Os Lusíadas*, cujo artesanato de ritmo e rima é deixado de lado e até ironizado, o que é indicado pelo uso obtuso da rima, já referido. Pode-se dizer que, em vez de referências preocupadas em preservar, em algum nível, a organicidade da cultura que as produziu, o que se tem são referências feitas em forma de cacos, incisões rápidas cujo efeito não vai além de produzir um acúmulo que aponta para um passado estilhaçado, um passado mal digerido (indigesto?) do qual partes reconhecíveis, em sua superfície, são arrastadas por uma construção apressada, sem tempo a perder com qualquer nível de refinamento.

Essas características da construção da obra coadunam-se com a matéria afirmada no prólogo. É de hostilidade para com o passado que se trata, sendo ela o trunfo, o triunfo a ser narrado. Uma tal hostilidade, considerando o ombreamento, seria um componente épico da obra, estaria mesmo integrado ao ombreamento, mas a diferença, nesse caso, seria a de que a hostilidade é, além do meio utilizado, também o grande feito a ser narrado. Ofereça o passado o feito que for, Bloom e o seu narrador têm empáfia com que responder. Por um lado, claro, paira o sentido cômico disso, mas por outro me parece haver algum grau de ombreamento a sério que questiona a tradição.

Outra indicação dada pelo prólogo nas suas escassas afirmações é a de que o intuito da epopeia que se inicia poderia se traduzir como tratando-se “simplesmente de constatar / como a razão ainda permite / algumas longas viagens” (ibidem, I.4). Nesse sentido, aproxima-se da lógica do ombreamento pela via da viagem. Trata-se de viajar, ainda. A especificidade da viagem, no caso de *Uma viagem à Índia*, seria a sua base na razão. Um detalhe que reforça essa ideia é o de que, na tabela que se apresenta ao final do volume e que é identificada com o subtítulo da obra “Melancolia contemporânea (um itinerário)”, a primeira palavra destacada é justamente “razão”.

O mundo que espera por Bloom

Ainda antes de começar a narrativa, há uma longa apóstrofe do narrador dirigida a Bloom. A apóstrofe vai até a estrofe 44 e é entremeada com digressões por parte do narrador, que dá conselhos a Bloom – a quem se dirige qualificando-o como “excelente amigo” – a respeito da conduta e dos cuidados que ele deve adotar para com o mundo que terá diante de si, havendo, pois, caracterizações desse mundo. A primeira dessas estrofes dedicadas a um diálogo entre narrador e herói evidencia uma dualidade familiar à presente investigação:

É indispensável tornar conhecidas acções terrestres
com o comprimento do mundo e altura do céu,
mas é importante também falar do que não é assim
tão longo ou alto.
É certo que os Gregos tentaram aperfeiçoar
tanto a Verdade quanto o gesto,
porém as ideias foram de longe as coisas mais mudadas.
Eis pois o momento de colocar a Grécia
de cabeça para baixo
e de lhe esvaziar os bolsos, caro Bloom. (ibidem, I.11)

Ainda que haja referência à ação em sua dimensão grandiosa e mensurável fisicamente, o que remete aos grandes feitos no mundo exterior, o destaque é dado ao plano das ideias, já se configurando como uma reincidência do destaque dado ao plano da razão como suporte para a viagem que está por vir. A imagem para tratar disso, no entanto, ressalta a força física através de uma imagem digna de desenho animado – o colocar alguém de cabeça para baixo para roubar-lhe o que vai no bolso. Trata-se de uma pilhagem imposta à Grécia, sendo o alvo de tal pilhagem a produção intelectual da antiguidade grega, que teria se dedicado especialmente à “Verdade”. Apesar de a Verdade ser destacada em detrimento

dadimensão de atuação no mundo exterior, que é representada pelo “gesto”, a imagem explicativa é a de uma ação física caricatamente visual e, pois, gestual. Seria esse, então, o domínio de Bloom. A ferramenta de que lança mão é a de uma ação bruta que bem poderia estar numa charge ou numa tirinha. Tal imagemabarca a conduta do “caro Bloom”, de quem se espera, pois, hostilidade para com o passado e, mais especificamente destacado nesta estrofe, atacando logo o pensamento ocidental que a Grécia representa.O saque da razãoatravés de uma agressão física gera uma continuidade entre esse planos.Em última instância é a ação que obtém a Verdade, o *lógos*, a razão.

Algo contraditoriamente confirma-se a viagem da razão que se espera. Pela lente de Vergílio Ferreira é possível enxergar uma sugestão para essa aparente contradição e aproximar-se de um sentido para essa passagem:

Assim, pois, porque a razão nos obceca, à vivência de seja o que for nós invencivelmente a queremos justificar como se de pura razão se tratasse e não como se a razão não fosse uma dócil escrava. E de tal modo isto assim é, não por consciente estratégia para convencer os outros, mas por consciente impulso para nos justificarmos a nós, de tal modo isto assim é, que raramente reflectimos que a força da razão não vem de ser razão, mas justamente de ser força; que a razão, se é uma força, não vem de ser racional mas de ser o que já não é racional. (FERREIRA, 2004, p. 110)

Nesse sentido pode-se entender a pilhagem sugerida a Bloom, valendo-sedo uso da força-razão, perpetra uma superação do passado estabelecendo uma continuidade entre razão e força.O saque é como que uma preparação preliminar parauma renovada possibilidade de viajar.Se Vergílio quer apontar para o limite da razão, que não se sustenta sem uma base irracional (a força), no caso de *Uma viagem à Índia*, essa continuidade entre racional e não-racional está aceita e a aplicação da força legitimada.

Na sequência dessa estrofe, o narrador apresenta motivos para que Bloom desconfie de homens e da natureza. Em outras palavras, de praticamente tudo o que Bloom tem pela frente.Em relação aos homens, aconselha-se desconfiança quanto àqueles que “partem com vontade / e felizes” (TAVARES, I.12). Do ponto de vista do narrador, tais homens seriam capazes de matar, se necessário. Quanto à natureza, o narrador diz do seu posicionamentoatravés de uma modificaçãodo ensinamento horaciano de que o vento chegaria de igual forma a ricos e pobres (às torres dos palácios e aos choupos), supostamente uma indicaçãoda igualdade dos homens perante eventuais agruras impostas pelas forças da natureza. Aversão atualizada que se oferece vem para dizer que o vento é docilizado pela ventoinha de um palácio, mas agride violentamente casas frágeis (cf. TAVARES, I.15-16),

intensificando, com isso, uma diferença criada pela sociedade humana e não sendo indiferente a ela. Tal atualização pode ser considerada mais um exemplo de hostilidade para com o passado, no sentido de que se está apto a questionar a antiguidade, além de ser um exemplo de mudança de ideias em relação à antiguidade.

Note-se que nas estrofes correspondentes de *Os Lusíadas*, que correm constante em paralelo às de Tavares, há também a hostilidade para com o passado. Na estrofe 11, por exemplo, que corresponde à pilhagem da Grécia vista acima, Camões se utiliza do argumento da veracidade histórica daquilo que está para narrar como uma das razões por que aquilo que traz como matéria da sua narrativa supere os feitos de epopeias que se valem da fantasia para compor a sua matéria. Trata-se do ombreamento. Note-se, porém, que a hostilidade camoniana é mais direta quanto a um certo passado – o da antiguidade ou o de outras nações –, já outro passado, o português, é utilizado de modo a engrandecer o futuro, o que pode ser entendido como uma outra forma de hostilidade, posto que o passado português é mobilizado e só ganha valor em prol de um futuro que lhe venha sobrepujar ou dar continuidade, ou seja, não de forma estática enquanto monumento a que se deve prestar reverência, mas através de uma continuidade que procura impulsionar D. Sebastião a feitos ainda maiores, dos quais já de saída Camões se oferece como cantor (CAMÕES, I.18). Essa voracidade do canto camoniano, que no seu proêmio dá plena vazão à nota “belicosa” de sua tuba, de certa forma, está presente na hostilidade sugerida a Bloom pelo narrador.

É verdade que os teus antepassados
(falamos contigo, Bloom)
não construíram montanhas,
porém mataram muito, e alguns contaram histórias
que ainda hoje sobrevivem. Porque, de resto, bem se sabe
que enquanto se tem medo ou coragem bastante
não há fins-de-semana nem banquetes
demorados. Para certos antepassados valorosos
nem um fim-de-semana existiu. (TAVARES, I.18)

O adjetivo “valorosos” que vem qualificar os antepassados de Bloom aparece justamente na estrofe 17 de *Os Lusíadas*, para qualificar os antepassados de D. Sebastião. Estabelecendo-se um paralelo, para Camões o elogio vem colado às “batalhas sanguinosas” desses antepassados e, para Tavares, ao “matar muito”. Seguindo a lógica de preparação de Bloom para o mundo, a violência vai ganhando destaque e ao mesmo tempo (ou como consequência da insistência da sua presença enquanto temática) vai sendo prenunciada. Observa-se, portanto, mais um paralelo, agora entre o impulso a “novo atrevimento” dado a

D. Sebastião e o dado a Bloom. A ambos é sugerido o preparo para uma ação futura ativa e belicosa, quanto ao que se pode aventar que Bloom, se tem algo do passado a dar continuidade, é ao matar, é à impossibilidade de estar descansado no mundo que se vai revelando a partir da perspectiva do narrador, e que tem uma genealogia – a dos que se lançaram a grandes feitos futuros. Confirmando o que é sugerido quando da pilhagem da Grécia, teriam sido as ideias e não os gestos que sofreram mudanças, estes continuam válidos para epopeia do século XXI, o que traz problemas para identificação do leitor enquanto representante desses tempos – sendo, portanto, impelido a ler como ironia.

Mas as hostilidades não param por aí. As expectativas continuam a ser lançadas, o narrador espera de Bloom que ele “[vá] directo à realidade / e *não [pare]*” (TAVARES, I.19). A demanda do cumprimento de viagem ulisseia, ainda que as anunciadas sejam viagens embasadas na razão, não deixa de recair sobre Bloom:

O que pensámos para ti é bem mais profundo,
não basta conheceres sete teorias,
terás que subir a sete altas montanhas.
E atravessar ainda os continentes
como se a terra fosse uma extensão temporal
capaz de medir os teus dias. (idem)

Essa devassa do mundo exterior vai lado a lado com a devassa de um mundo intelectual (ou racional, talvez mais propriamente), o das “sete *teorias*”. A mistura sugerida pode ser entendida como mais uma alusão a Camões, especificamente à valorização conferida pelo poeta à misutra do saber douto com o saber de experiências feito. Nesse sentido, já se colheram, na abertura de *Uma viagem à Índia*, indícios de que, em alguma medida, se re-edita a questão da continuidade ou separação entre mundo externo e mundo interno. Em relação à mudança de perspectiva operada por Soares, já se poderia dizer que há um retorno, com força considerável, da dimensão da ação, ainda que a razão tenha lugar de destaque, porém mesmo ela não é exatamente o trunfo interior de Soares, que tende ao sonho em vez de à razão, do que se poderia depreender uma diferença entre regiões desse mundo interior.

As características dessa dimensão acional conferida à viagem que Bloom está para iniciar, ainda ganham explicações antes da ação da narrativa, propriamente, ter início. Enquanto n’*Os Lusíadas* se acompanha o concílio de deuses, o narrador do século XXI discorre sobre a inexistência deles que, nesse mundo, “[atuariam] como se não existissem, e assim / não existem, de facto, com extrema eficácia” (TAVARES, I.22). O ataque irônico resvala na depreciação da dimensão mítica, o que se reforça através do argumento jocoso

que busca um paralelo concreto para o plano divino e aquele, de forte cunho material, de uma carpintaria ou de um porto. O plano divino, pois, é dessacralizado pela aproximação entre o que acontece entre os deuses e o que acontece entre os “brutos” (mais uma vez estamos a lidar com estereótipos) que trabalham nesses locais, o que se intensifica com a aproximação que se faz do plano divino ao das ervas daninhas, metáfora comum para a insignificância. O ponto de chegada de tal ataque ao plano divino é a conclusão de que

No fundo, a organização do universo
é um assunto de galões militares,
e o informe assusta (precisamente)
porque não sabemos se devemos de lhe dar ordens
ou obedecer. (idem)

Esse império da matéria, do concreto, tem um desdobramento esclarecedor algumas estrofes adiante:

Mas o Destino foi (ultimamente) aperfeiçoado.
Agora o barco e o avião chegam a chão seguro
por força da bússola mecânica, que normalmente
funciona, ao contrário do Destino
que, por ser invenção antiga,
já vai evidenciando cansaço
e até incompetência. (idem, I.28)

No mundo que o narrador vai apresentando, a organização do universo se revela uma questão militar, uma questão de disputa entre os homens, a ser decidida entre os homens. A força da ação humana, sim, é inescapável e não o Destino ou um deus que pudesse reger algum elemento da natureza. É da organização militar que não se escapa: a ela todos se veriam obrigados, seja agindo do lado que obedece ou do lado que ordena. A argumentação em detrimento dos deuses se baseia no domínio do homem sobre os fatos, sobre o mundo exterior a ele. Numa genealogia possível, pode-se pensar que aquele homem que se ia da lei da morte libertando, ou seja, aquela humanidade que graças às novas tecnologias que fora capaz de desenvolver se viu apta a dominar a natureza e mesmo a rever as *auctoritates* o próprio Texto Sagrado – na lógica de que *in principio erat caro* –, encontraria descendência no século XXI em homens convencidamente emancipados do que quer que não pertença a domínio humano. No lugar do Destino estaria, a substituí-lo, a bússola mecânica, aperfeiçoamento do astrolábio cantado por Camões. Duma forma bastante direta, vive-se o mundo em que a razão foi entronada, um mundo cujas raízes estariam na passagem do *mythos* ao *lógos* ainda na Grécia, direção que levaria, arriscando-se mais uma vez um salto

temporal, ao posterior nascimento e desenvolvimento da ciência. Conforme explica Auterives Maciel Júnior, os pré-socráticos poderiam ser considerados, numa certa medida, precursores da ciência moderna: “o que os liga à Ciência Moderna é o fato de haverem introduzido uma atitude questionadora da Natureza, que recusa a narrativa mítica [*mythos*] como resposta ao problema de sua origem, procurando no mundo físico explicação causal [*lógos*] das coisas existentes” (MACIEL JÚNIOR, 2007, p. 17). Esse questionamento inicial e busca de explicações imanentes se converte, com a ciência moderna, especialmente, em maneira de dominar a natureza através da tecnologia.

Tal capacidade humana de auto-determinação, de controle da natureza, ganha ênfase na parábola que o narrador conta:

Mas ouçamos uma história (outra parábola?):
Um duro homem avança por uma rua
que termina numa floresta como antes na infância
avançara por uma floresta que terminava
numa rua.
Olha para todos os lados mas evita olhar para cima
pois alguém lhe dissera que os humanos
só participam nos acontecimentos
abaixo do nível dos olhos,
e esta expressão – abaixo do nível dos olhos –
torna-se tão forte como a velha expressão
– abaixo, ou acima do nível do mar.

E eis então que a referência natureza
é substituída pela referência humana.
Homens que antes agiam ao nível do mar
agem agora acima ou abaixo do nível dos olhos. (TAVARES, I.36-37)

A parábola e o início da explicação dela, apontam para a passagem entre um momento em que a natureza ainda é uma referência e um segundo momento em que a referência passa a ser o próprio homem. Esses dois polos são representados pelo par floresta/rua e pela troca da expressão “abaixo ou acima do nível do(s) mar/olhos”. O fato de o mar ser substituído pelos olhos, é simbólico para reforçar a genealogia evocada há pouco. O domínio sobre o mar, no tempo das navegações ultramarinas, pode ser entendido como o início do império da visão/razão humana. Há estudos, inclusive, que dizem da mudança que houve de uma sociedade em que a audição era o principal sentido para uma em que a visão passa a ocupar esse lugar. Trata-se da passagem ocorrida da Idade Média ao Renascimento, em que a visão é entronada, sendo que, no caso português, a dialética entre visão e razão (experiência e

razão)desempenha papel de suma importância no aperfeiçoamentodo campo da ciência da marinharia, conforme é atestado por João Rocha Pinto quando diz que

Para o homem se apropriar desta última dimensão [o espaço], de a explorar e de, em última análise, ser capaz de com ela operar, criando artificialmente um espaço euclidiano, arremedo de representação da realidade natural circundante, teve de introduzir a noção de perspectiva e conceder um muitíssimo maior privilégio ao sentido da visão, a qual passará a ser o instrumento sensor por excelência do grupo sócio-profissional ligado ao reconhecimento e exploração do globo. (ROCHA PINTO, 1989, p. 71)

A atualização de expressão de que dá notícia o narrador seria o auge de uma tal valorização. Num acirramento dessas questões, passa a ser o entedimento humano que enforma a natureza, a ponto de uma ideia de natureza anterior ao filtro da percepção/razão humana deixar de fazer sentido. Aproveitando a nova referência, o narrador explica os tipos de ação humana com base nela:

E eis então que a referência natureza
é substituída pela referência humana.
Homens que antes agiam ao nível do mar
agem agora acima ou abaixo do nível dos olhos.
E digamos que: acima do nível dos olhos age
quem espera que os elementos divinos,
o acaso e o destino, resolvam o que a psicologia
e os utensílios não conseguem perceber.

Ao nível dos olhos, pelo contrário, age quem acredita
que os gestos humanos ainda são, ou são agora,
a mais forte aceleração
que se pode introduzir no mundo.
Quem age abaixo do nível dos olhos reconhece
que o avanço não foi suficiente
e que só a parte animal do homem,
ou a parte que se humilha, podem solucionar os conflitos.
Saltar, argumentar, rastejar
- eis, em síntese, três formas humanas
de responder a um único mundo.
(E Bloom vai praticar todas.) (TAVARES, I.38-39)

Apesar de se ter acompanhado a recusa do narrador quanto ao que se passa acima do nível dos olhos, associado que tal plano está ao divino, o herói Bloom, argonauta do século XXI que é, não se furtará a ele, o que soa um pouco contraditório com as ironias lançadas contra os deuses pelo narrador. Em parte essa aparente contradição resolve-seobservando que qualquer das atitudes estão sob o denominador comum de “*formas humanas* / de responder a

um único mundo”. A referência não se perde, mesmo para o caso do plano divino. Essa ideia de não se poder sair dessa referência está contida na parábola do homem que atravessa a floresta e chega a uma rua, na infância, e que, uma vez tendo realizado tal passagem, não perde mais a referência adquirida, mesmo quando volta à floresta.

Nesta altura faltam poucas estrofes para que a narrativa da viagem de Bloom à Índia se inicie, o narrador traz o foco para mais próximo do ponto em que Bloom se encontra no seu trajeto até a Índia. Tal aproximação é introduzida sugerindo o regresso “à baixa e negra terra / que aprecia o avanço / que um homem faz entre dois mundos afastados”. Eis o movimento valorizado em Bloom e que mais adiante servirá para caracterizá-lo em sua busca: o avanço.

Faz-se, ainda, uma consideração a respeito de vontade e pensamento, questões abarcados pela metáfora da flecha:

E tendo já a flecha começado o seu caminho,
como a queres parar? Tal como a morte (que é coisa única:
se já começou não a poderás suspender),
também assim a tua vontade.
Bem mais fácil é decepar um braço grosso e musculado.
Vê, pois, como pensar é acto potente
e os seus efeitos – as ideias – são matéria resistente. (idem, I.40)

O trecho explicita a continuidade entre pensamento, vontade e matéria, o que já havia sido percebido anteriormente através da continuidade entre os planos do pensamento e da ação. Essas habilidades que se diriam interiores, por serem mentais, no presente caso são “matéria resistente”. Compreende-se melhor que mundo é esse que está sendo apresentado a Bloom. Trata-se do mundo de homens dotados dessa matéria resistente que são as ideias e, talvez mais propriamente, de razão, mas não uma razão em descontinuidade com o plano da ação e sim uma razão que já é ação, necessariamente; mais eficaz do que a ação de um “braço musculado” porque mais resistente. Pensar, enfim, é um ato, uma flecha disparada.

Num certo sentido, veio-se dar na mesma questão de Bernardo Soares, que em algumas passagens se utiliza do termo “pensar” para definir os seus domínios. Mas enquanto, por um lado, Soares tende ao sonho, que subsumiria o plano exterior da concretude onde as ações se passam e, logo, se tornaria ele mesmo ação, conforme está na consideração de que os sonhadores é que são os verdadeiros homens de ação, por outro, no mundo com que Bloom se vai deparar, é o pensamento enquanto razão criadora da bússola mecânica que aparece em destaque e com potência de ação. Para Soares o sonho prático, para Bloom a razão prática.

Apesar de um outro conselho ter pedido “cuidado, pois, Bloom, com a tua vontade” (TAVARES, I.12), o último conselho antes da narrativa ter início será:

Vai veloz para um sítio; e que não tenhas tempo para recuar
- eis um conselho, Bloom. (idem, I.40)

O valor a reger Bloom no mundo que o espera, então, diz respeito a um avanço veloz que não resistaa movimento da flecha. E a perspectiva é insistentemente a dele tão-somente, no máximo se estendendo ao narrador, que faz uma suma do mundo em que se dará a viagem de Bloom com a mesma velocidade com que aconselha o próprio Bloom a adotar. Essa concentração das atenções num indivíduo e, de certa forma, no seu pensamento e na sua vontade ganha uma reiteração na estrofe em que a ação inicia:

Não falaremos então de um povo
que é demasiado e muito.
Falaremos nesta epopeia apenas de um homem: Bloom. (idem, I.44)

A menção ao próprio gênero literário resulta numa tensão. Uma epopeia, por definição, evocaria uma coletividade, seria uma composição significativa para um grupo, seria uma espécie de sedimentação de uma cosmovisão que carrega sentidos com poder de estabelecer uma identidade coletiva e, no entanto, a epopeia de Tavares restringe-se a *um homem* e descarta a ideia de povo. O argumento de que seja “demasiado e muito” falar de um povo precisa ser melhor observado. Me parece haver aí uma desqualificação do coletivo em termos de excessividade e não exatamente uma modéstia por parte do narrador, que poderia estar confessando uma insuficiência da sua epopeia em ir além de um indivíduo. Uma tal percepção se baseia no fato de haver longas enumerações de negação de assuntos que teriam um potencial apelo coletivo e também, mais precisamente, no que é dito na estrofe 33:

(...)
diga-se ainda que as discussões universais dos homens
são sempre discussões particulares. Cada qual
está debruçado sobre o mundo
em parapeito frágil.
Nem mesmo os imbecis têm fisionomias
coletivas.
Cada país é um pormenor que cada habitante utiliza
como melhor lhe convém e como a lei
permite. (TAVARES, I.33)

Aqui o narrador iguala discussões universais a discussões particulares. A igualdade postulada serve a uma desqualificação de uma certa noção de coletividade que se aproxima da ideia de povo que fora negada em estrofe referida anteriormente. O argumento de que “as discussões são sempre particulares” é posto a serviço de uma noção de impossibilidade da ideia de coletividade, o que culmina na concepção reificante de país, que, assim, se torna algo para os seus habitantes *utilizarem*, guiados pelas próprias vontades mas limitados pela lei. Nesse sentido, a palavra “país” é esvaziada do seu significado possível de coletividade, de território que abriga um povo, para se tornar algo a ser *utilizado* pelos indivíduos que nele habitam, como um objeto. A questão está no foco dado pelo narrador, é o ponto-de-vista particular, individual, de *um homem*, que é valorizado em detrimento de qualquer ideia de coletividade de que tal indivíduo pudesse fazer parte. Um país é, pois, um pormenor, se considerado do ponto de vista do indivíduo, daquele que o habita. No limite, cria-se, por essa via, o coletivo das muitas visões particulares, o coletivo dos utilizadores de país, sendo o comum entre os componentes nada além do ter uma individualidade. Me parece que *Uma viagem à Índia* se justificaria enquanto a epopeia de um indivíduo por não haver nada além do indivíduo que pudesse gerar identificações que levassem à conformação de um coletivo. O que provoca identificação naquele que não consegue se ver como parte de algo maior é, paradoxalmente, essa impossibilidade. A história de “nosso herói”, portanto, precisa se manter a história de Bloom, tão-somente, para que possa dizer respeito a uma coletividade que ultrapassa noções como “país” ou “povo” – seria essa a coletividade possível no século XXI. É nesse sentido que seria “demasiado e muito” falar de um povo. No mundo que Bloom tem pela frente não há a possibilidade de fundar um coletivo com base em qualquer coisa que vá além da dimensão de *um homem*, seria demasiado. Para ser “nosso” é necessário estar ocupado com qualquer coisa de particular, individual.

Em relação a esse trecho, ainda é preciso dar atenção aos versos que dizem que “nem mesmo os imbecis têm fisionomias / coletivas”. O lance é capcioso. Mais uma vez, nada é capaz de formar uma coletividade a não ser a condição de individualidade, esse “parapeito frágil”, a existência particular de cada indivíduo agindo em prol de si mesmo, a despeito de qualquer coletividade. Estamos muito perto de poder considerar o comentário como irônico no entanto não me parece possível afirmá-lo. O que, sim, me parece possível afirmar para já é que há a possibilidade de esses individualistas serem imbecis, cada um de maneira própria, para evitar que o plural os coletivize.

Uma última observação a ser destacada do proêmio é a consciência manifestada pelo narrador, e consecutiva explicação, justamente do uso que faz da ironia, para o que já se

apontou antes e que na última citação gera alguma dúvida. A ironia seria uma figura de linguagem comum ou até inerente à paródia e muito pouco afeita ao gênero épico, dado o pendor da ironia ao humor, que só restritamente aparece em Homero ou em Camões, por exemplo. No caso de *Uma viagem à Índia*, no entanto, a ironia se faz tão presente que os seus limites ficam, por vezes, perdidos de vista. De qualquer forma, o gesto de colocar uma viagem em ritmo de pacote turístico a substituir a viagem inaugural da rota portuguesa para as Índias, tende a enfeixar toda a epopeia dentro de uma visada irônica. A despeito disso, o narrador traz uma visão de ironia que pode ajudar a afinar o entedimento do papel desempenhado por essa figura de linguagem na obra.

O trecho a respeito da ironia vem na sequência do comentário que destrona os deuses e coloca a ordem militar em seu lugar:

Mas falemos ainda, Bloom, da ironia que muito
aplicaremos.
De que forma catástrofe
traz perturbações ao velho método
de aplicar uma distância ao mundo? (TAVARES, I.24)

Há, nesse trecho, um esboço de definição de ironia. Seria ela um método de “aplicar uma distância ao mundo”. De fato, a ironia estabelece uma distância crítica entre o enunciador e o enunciado e um exemplo pode ser colhido em trecho já citado aqui, em que o narrador prepara a sua desqualificação do plano divino: “Os deuses actuam / como se não existissem, e assim / não existem, de facto, com extrema eficácia”. O distanciamento é tamanho que nos conduz ao significado de indiferença em relação a deuses, ao plano divino. A ironia é ainda mais significativa se se leva em conta que tem como resultado associar existência à atuação, à ação, portanto. Uma tal associação está diretamente ligada aos valores expressos pelo narrador. Ao tratar do plano divino com ironia, o narrador toma uma distância crítica em relação a ele e sinaliza com uma afirmação do plano material, humano, que é confirmado a seguir através da afirmação de que “a organização do universo / é um assunto de galões militares”.

As considerações sobre a ironia seguem nos seguintes termos:

Por cima da catástrofe, de uma ponto de vista aéreo,
O homem é capaz de ironizar,
porém, já debaixo da catástrofe,
debaixo dos seus escombros,
a ironia será a última a aparecer

depois da ação instintiva de defesa,
do desespero que ainda emite ordens e tentativas,
e do último grito que assinala o fracasso. (TAVARES, I.25)

A distância através de que se está definindo a ironia ganha concretude na referência a um ponto de vista aéreo em relação a uma catástrofe, podendo tratar-se de um desmoronamento de um edifício, haja vista a referência a escombros. Ali, nessa distância, a ironia seria possível, já na posição oposta, sem distância nenhuma em relação ao hipotético desmoronamento, envolvido nele, soterrado pelos escombros, porém, a ironia “será a última a aparecer”. Ora, há aí uma pista a respeito da posição em que se encontra o próprio narrador em relação à matéria narrada. Se ele destaca que aplicará frequentemente a ironia, supõe-se que frequentemente adota um ponto de vista aéreo, o que é confirmado pelo proêmio que, à distância de rápidas citações, recobre todo o mapa-mundi para dizer do que não falará. Note-se que uma ponta de ironia é dirigida ao próprio Bloom quando da rima promovida entre o nome dele e o XXI referente ao século. Reincide-se, portanto, no enfeixamento da obra pela ironia. Não há escape em relação a ela, posto que, mesmo no caso em que se está envolvido na catástrofe, requer-se apenas que as primeiras reações desesperadas findem para que possa aparecer, conforme explica a estrofe que encerra essas considerações a respeito da ironia:

Só depois deste grito a ironia regressa,
dizendo, quando muito:
morro, é certo, mas mesmo assim
guardo uma elegante distância em relação
à minha morte.
Eis, Bloom, em traços largos,
a apresentação da velha ironia
que por vezes utilizaremos para evitar
rir às gargalhadas, ou chorar. (TAVARES, I.26)

Aqui o exemplo é de auto-ironia. Apesar de haver um atraso na chegada da ironia, dado que se está envolvido na catástrofe, o distanciamento por ela proporcionado é, ainda, a última palavra. Cedo ou tarde, a ironia. O intervalo de tempo depende do grau de envolvimento com a matéria em questão. Em sua apóstrofe a Bloom, o narrador apresenta uma faceta da sua poética. A ironia tem a função de evitar dois extremos emocionais, o que gargalha e o que chora. Trata-se, afinal, de um incensamento do ponto de vista aéreo. Chorar ou gargalhar é para os que de alguma forma estão envolvidos e não me parece o caso do narrador que, conforme visto, vai passando pela tradição com uma distância que não se diria comprometida ou envolvida com ela, mas sim com o seu ponto de vista irônico, seja ele

desde debaixo ou desde cima. Se desde debaixo, o desmoranamento já se deu há tempo suficiente para que a ironia ressurgisse e pudesse ser tomado como objeto. De qualquer forma, indica-se por essa via uma catástrofe e a tradição literária ocidental se oferece como hipotética ocupante do papel de escombro, mas também a humanidade parece insinuar-se como querendo o papel, tendo em vista a conclusão de que “nada adianta” a que chegará Bloom quando do retorno da sua viagem.

A viagem de Bloom

A trajetória de Bloom rumo ao “nada adianta” é patética, num primeiro momento estando esse adjetivo mais ligado ao adjetivo “pateta” do que à palavra grega *pathos*. A conclusão, afinal, tem qualquer coisa de tola, mas ao mesmo tempo não me parece ser descartável.

Conforme já comentado, a viagem de Bloom segue *pari passu* com a viagem de Vasco da Gama e cada episódio de *Os Lusíadas*, mesmo os que não se referem à viagem do Gama, encontra uma correspondência na viagem do próprio Bloom, mormente, ou na história de sua família. Nesse sentido, percebe-se o quanto a individualidade de Bloom alarga-se para além das fronteiras da história do que corresponderia à expedição de Vasco, estritamente, e passa a ocupar também os espaços que corresponderiam à história de Portugal na epopeia camoniana. O herói das navegações portuguesas cede espaço para histórias outras, mas Bloom, que ocupa o foco em tempo integral em *Uma viagem à Índia*, não atinge essa capacidade de olhar para além de si. Disso é exemplo a história de Pedro e Inês de Castro, não vivida por Vasco, ser substituída pela história da paixão de Bloom por Mary. O resultado é que desde o momento em que se flagra Bloom, *in medias res*, em Londres, passando pela Índia e na volta de lá, em Paris e em Lisboa, ele é o foco, sem descanso, havendo poucos e breves intervalos. Mesmo as divagações do narrador, mais curtas que os excursos do poeta em *Os Lusíadas*, não nos afastam da presença dele, dado serem os pensamentos do narrador e de Bloom muito aproximados, praticamente os mesmos. A centralidade de Bloom e do modo de pensar que já se apresenta no proêmio asfixia outras vozes, com algumas exceções, que acabam não se configurando exatamente como exceções, dadas as semelhanças (e muitas vezes mesmo a identidade) que guardam, como se poderá notar adiante.

Mas que se siga a trajetória de Bloom observando alguns paralelismos possíveis com a grelha de *Os Lusíadas*.

A estadia em Londres equivale aos primeiros contatos com gente da expedição de Vasco da Gama na costa da África. Enquanto em *Os Lusíadas* os portugueses procuram entre essa gente um piloto que os possa ajudar a encontrar a rota para a Índia, o mesmo faz Bloom nas ruas de Londres, ocasião em que se explicita que, no pensamento de Bloom, a amizade, cuja instabilidade perniciosa já havia sido sugerida pelo narrador, não é mais que “um meio de lá [à Índia] chegar” (TAVARES, I.50). Através desse método tanto Bloom como os portugueses se vêem em enrascadas, o primeiro porque é atraído pelo grupo com quem começa a se relacionar num bar mas que em verdade descobre estar apenas querendo assaltá-lo e os segundos porque Baco, disfarçado de piloto africano, leva as naus portuguesas em direção a perigos. O que n’*Os Lusíadas* se atribui a artimanhas divinas, em Bloom são as necessidades de um lugar para dormir e outros benefícios que se poderia conseguir através do grupo suspeito. Nos dois casos as enrascadas serão resolvidas, num primeiro momento, pelo embate físico e, num segundo, para Bloom, pelo pressentimento de que deveria fugir –ato que o leva ao encontro com um policial a quem pôde denunciar os bandidos que lhe preparavam uma vingança –e para os portugueses pela ajuda vinda de Vênus, responsável por desviar as naus portuguesas da rota em que Baco as ia colocando. Confirma-se assim a substituição da ordem divina pela ordem humana.

Esses primeiros episódios confirmam um mundo cheio de perigos, nos dois casos devido à ganância que subjaz às relações humanas, sempre calcadas em benefícios próprios, conforme sugerirá insistentemente *Uma viagem à Índia*, mas que também ganha expressão nas condenações de Camões à cobiça.

As estrofes finais dos primeiros cantos são significativas disso:

Abandonando a ironia e falando seriamente:
Há uma certa angústia nos homens que já se viram nus
ao lado de outros humanos.
E isto porque aí se percebe com intensidade forte (e brutal)
como um homem é coisa distinta e, portanto, inimiga
de qualquer outro. Foi a roupa que inventou a compaixão
(e provavelmente a simpatia). Nus, os homens odeiam-se,
ou quando muito excitam-se; vestidos, pelo contrário,
fingem que ser da mesma espécie é mais importante
que não ser o mesmo corpo. (TAVARES, I.106)

No mar, tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida;
Na terra, tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade avorrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,

Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno? (CAMÕES, I.106)

O narrador de Tavares ressalta um ódio entre os seres humanos e Camões exprime um pouco do desconcerto do mundo a que o homem está fadado e que é fonte de aflição. As imagens, de certa forma, são próximas. Os problemas, nos dois casos, advêm do contato com o outro. Em ambos os casos sobrevém certa melancolia por causa da condição precária a que está sujeito o ser humano na face da terra. O narrador de Tavares, inclusive, anuncia um cessar da ironia nesse momento, o que, a acompanhar o entendimento de ironia por ele mesmo dada, indicaria o seu envolvimento (ausência de distanciamento) nessa situação de desamparo. Teríamos aí momentos líricos dessas epopeias. Uma diferença possível de se estabelecer, porém, é a de que Camões tem um plano divino a que indagar enquanto o narrador de Tavares fica só com a afirmação do ódio entre os seres humanos, encerrando a estrofe com o lamento de Bloom estar longe do seu objetivo.

Um alento possível: esperança de mais mundo

O episódio seguinte, apesar de ser composto por uma situação pacífica, não deixa de confirmar o desalento de estar no mundo. Os portugueses navegam, ajudados pelos bons ventos propiciados por Vênus, até Melinde, a caminho de onde Vasco da Gama sonha com a recepção que terá por lá, “com muitas obras de amizade” (CAMÕES, II.63). Em paralelo, Bloom sonha com Paris, onde será sua próxima estadia, cidade em que “as matérias ásperas capazes de causar traumatismos / cranianos tinham agora a estrutura amigável de balões” (TAVARES, II.63). As recepções que os esperam são as do Rei de Melinde e a de Jean M e, de fato, aí encontram acolhida que desmente a violência inerente aos contatos anteriores. Em terreno amigável Vasco contará da história de Portugal até chegar à atualidade, que consite na sua própria viagem, e Bloom contará um pouco da sua família e da sua história, também esclarecendo o que o trouxe até ali. Num certo sentido, trata-se da história das sensibilidades que falam. Depois de as histórias terem se iniciado *in medias res*, dá-se um passo atrás, com esse recurso, para informar do trajeto delas até ali através da sua narrativa pelos próprios heróis, histórias essas que os interlocutores têm a certeza de serem repleta de grandes feitos.

As histórias que os heróis têm para contar, no entanto, são compostas basicamente por “batalhas sanguinosas”. No caso de Portugal, trata-se de enfrentamentos bélicos com outros povos, batalhas essas que são inerentes ao processo de formação da nação lusitana e em que

“cabeças pelo campo vão saltando” (CAMÕES, III.52), enquanto no caso de Bloom, conta-se da formação igualmente belicosa do patrimônio da sua família, processo em que não falta referência apancadarias e a pelo menos um espancamento (TAVARES, III.52). No momento em que conseguem uma recepção em que a amizade é possível, contam, porém, histórias de guerra. Conforme já se antevia em *Uma viagem à Índia*, “a amizade e a paz são apenas momentos intermédios / que aguardam mudanças”. De certa forma tal antevisão está contida no lamento camoniano quanto à falta de segurança a que está sujeito o “bicho da terra tão pequeno”.

Essas batalhas, digamos, de formação dessas sensibilidades são referentes ao passado no caso das duas histórias e com elas se preenchem os cantos III, IV e V. Em meio às tais batalhas, há um intervalo para que se verse sobre o amor, mas, mesmo nesse caso, é inimizade e mais violência o que se tem para oferecer. É como se a lógica da batalha regulasse também o amor. Conforme já mencionado, a história de Inês de Castro narrada por Vasco é substituída pela história de amor entre Bloom e Mary. Os dois casos amorosos são encerrados por assassinatos. Nem o pai de Pedro e nem o pai de Bloom toleram o amor dos seus filhos e mandam matar as mulheres que os filhos amam e com quem querem casar. Acontece que acima desses amores está o poder. Sem entrar, por ora, mais a fundo no assunto, ressaltaria apenas que o casamento não é indiferente ao poder, já que diz respeito ao destino de patrimônios e à sucessão dentro da realeza.

Um momento-chave, a meu ver, para o entedimento do triunfo da lógica do poder bélico está na estrofe que se abre com o verso que aparece como epígrafe de *Uma viagem à Índia*: “Já se ia o sol ardente recolhendo” (CAMÕES, III.115). A estrofe localiza-se justamente no momento imediatamente anterior ao início da narrativa de Inês de Castro.

Já se ia sol ardente recolhendo
Pera a casa de Tethys, e inclinado
Pera o Poente, o Véspero trazendo,
Estava o claro dia memorado,
Quando o poder do Mouro, grande e horrendo,
Foi pelos fortes Reis desbaratado,
Com tanta mortindade, que a memória
Nunca no mundo viu tão grão vitória. (idem)

Trata-se de uma vitória bélica que é um marco para o domínio europeu e, por extensão, para a cultura ocidental. Que *Uma viagem à Índia* ponha em destaque esse verso não me parece casual, dada a representatividade do Ocidente que chama para si através da figura de Bloom. Seguindo uma intuição algo apressada, mas que faz jus à passada de Tavares, pode-se dizer

que é o poder bélico que triunfa e não o amor, esse está submetido àquele. É o poder bélico que conforma o mundo, afinal, conforme diz Bloom:

Em várias cidades,
o meu pai, John Bloom, fez fortuna
e, ao mesmo tempo, desfez casamentos. (TAVARES, III.64)

Os Lusíadas reescrito no século XXI, representaria um mundo em que a Batalha de Salado – de certa forma importante para o delineamento da Europa – teria resultado num mundo de convivência pacífica, pelo menos no aspecto de enfrentamento entre nações e se se considera a Europa do século XXI. O que teria mudado, no entanto, é a dimensão do exército que, seguindo a caracterização dos tempos de paz que faz o próprio narrador de *Uma viagem à Índia*, teria adquirido as dimensões da estrutura familiar (cf. idem, III.108). Dando mais um passo nesse estreitamento, talvez seja o caso de dizer que até mesmo esse limite recuou. Os indivíduos é que são o exército, já que é dentro da própria família que se dão os enfrentamentos. É o que indica a visão de Bloom:

No fundo, o menor denominador comum da inimizade
são mesmo dois seres vivos,
e o resto é ingenuidade e sentimentos inúteis.
O meu pai conquistou a herança
e ele e os seus irmãos ficaram de tal forma inimigos
que chegaram mesmo ao conflito físico.

(...)

Uma observação:

tantos se espantam como facto de o amor
ocorrer em seres vivos de idades muito diferentes,
e nenhum assombro perante a bem maior diferença
de idade que o ódio liga

(...) O ódio junta mais diferentes gerações

Que o amor – e sempre assim foi.

Outros familiares ainda mais distantes
quiseram, esses sim, abolir, em definitivo,
a saúde do meu ilustre pai.
E aí, como bom Bloom que se preze,
o meu pai puxou de tais murros
que os deixou aturdidos como imbecis.
É depois de espancado que um cidadão percebe
que é, afinal, um mamífero,
e o meu pai, em poucos minutos, levou então esses homens
desde o guarda-fatos
ao curral dos animais de menor limpeza.

Esta sessão de pancadaria quase familiar ficaria

na História se o país fosse composto de duas ou três assoalhadas num apartamento da periferia. (ibidem, III.49-53)

Fica confirmado por essas estrofes o mundo tal como apresentado no proêmio. Essas confirmações, pois, já começam a ser exaustivas e não pararão por aqui. Os contatos humanos, entre seres vivos, tendem, pois, ao conflito físico e o Bloom que ora se acompanha, tudo indica, é um “bom Bloom que se [preza]”, sendo que mesmo estando no início da narrativa, já foi possível vê-lo envolvido em uma pancadaria. As reflexões que se seguem à narração de tal vingança a Jean M consistem em valorização da ação em detrimento do amor.

É verdade “que uma baixo amor os fortes enfraquece”
mas também o grande amor torna ridículos os grandes,
pois o amor é, em energia material sobre o mundo,
um roubo – apesar de, em sensações, ser magnífico.
O Amor será útil internamente,
mas externamente não carrega um tijolo.
Disso nunca tive dúvidas. (ibidem, III.137)

Bloom, como pertencente à linhagem dos que avançam, mostra ter uma compreensão do amor que restringe os seus efeitos ao mundo interno e, por isso, conclui, não pode perder tempo com ele. Bloom sucumbiu ao amor e através dessa experiência, conforme indicam as suas reflexões, obteve a possibilidade de não ter medo, o que é considerado “um prodígio”. É como se Bloom estivesse pronto para continuar a trajetória da sua linhagem de gente que aboliu os domingos e contribuiu para o avanço, avanço material preferencialmente, e, portanto, contrário ao amor, esse que consome internamente (“rouba”) energia que podia ser aplicada externamente.

Enquanto a narrativa de Vasco continua, Bloom adentra uma longa conversa reflexiva com Jean M. É verdade que Vasco também arriscará fazer as suas reflexões, mas de longe as de Bloom ocupam mais espaço e o tema central que o ocupa será justamente a ação no mundo, acompanhada de uma certa tendência para a descrença na linguagem, ainda que haja alguns elogios a ela. No caso de *Os Lusíadas*, a narrativa e as reflexões de Vasco culminam com o entusiasmo do herói em relação aos próprios feitos. Toda a linhagem portuguesa por ele descrita vem dar nele próprio. Um extenso trecho desse louvar a si próprio foi citado no início da presente investigação. Lá, Vasco gaba-se da verdade dos seus feitos, que superam mesmo os feitos fantasiosos de outras epopeias. Conforme argumentado na ocasião, mas em outros termos, Vasco faz o plano da ação transcender o da linguagem poética. Em contraposição a isso surge um excursus da instância que dera voz a Vasco para dizer o quanto

a ação depende da poesia para que venha a ter reale reconhecido valor. O Poeta, então, relativiza o que diz Vasco e defende a mistura que lhe é própria, a mistura de armas e letras, e marca, assim, a posição de quem não se contenta só com armas, ou seja, com homens de ação tão-somente.

A mistura camonianiana transmuta-seem uma ambiguidade em Bloom. Essa ambiguidade é manifestada desde o início da narrativa a seu respeito. No primeiro canto, por exemplo, quando se caracterizam os “olhos contraditórios” de Bloom: um querendo o novo e outro querendo dormir (cf. TAVARES, I.44). Trata-se da ambivalência de Bloom entre, de um lado, a melancolia ou o tédio, e, de outro, o afã pelo surpreendente, pelo novo. Essa ambiguidade ganha várias formas ao longo da epopeia, sendo um exemplo o termo “tédio surpreendente”, que é usado para definir o que Bloom está buscando. No caso do final das reflexões disparadas pela conversa com Jean M, vê-se Bloom em debate entre os poderes da linguagem e o poder da ação. Em estrofes paralelas, Vasco e Bloom abordam a questão valendo-se de pensamentos a respeito dos filósofos. Para Vasco, se os filósofos tivessem visto o que ele viu em suas viagens teriam aprimorado a sua escrita (cf. CAMÕES, V.23), o que indica a superioridade do saber que se obtém pelo contato direto com a natureza em relação ao conhecimento obtido através das *auctoritates*. Concomitantemente, Bloom se expressa da seguinte forma:

Alimentados por livros, os filósofos
estão no mundo de roupão, se ainda não sofreram.
De roupão, que ridículo! Bloom solta uma gargalhada.
Ninguém recebe visitas estranhas com roupa intermédia
entre o sono obscuro e vigilância clara.
Mas de roupão estão de facto os filósofos no mundo
e ainda não olharam de frente para o tumulto inexplicável da natureza,
ou se por amor ainda não sofreram. (TAVARES, V.23)

Há uma valorização do sofrimento, da experiência, em detrimento do conhecimento livresco. O filósofo sem sofrimento, sem experiência direta do mundo, é motivo de riso. Na condição dele “ninguém recebe visitas estranhas”, o que muito bem pode ser uma metáfora para falar do novo, que é o que Bloom, ou ao menos um dos seus olhos, almeja encontrar. O estar de roupão seria um estado mais propenso à identificação com o outro olho de Bloom, aquele que quer dormir. Os dois juntos, porém, é que propiciariam o tal “tédio surpreendente”. Nesse sentido vêm as reflexões do narrador ao final do canto V, que é momento equivalente àquele onde Camões faz reparos à visão de mundo de Vasco. Acompanhe-se a argumentação:

É que nada no percurso, no mundo, se faz sem peso;
mesmo no ar o homem sabe que em breve
regressa ao que pertence e, lá embaixo, o chama.
Bloom olha para os sapatos,
para os joelhos, para o seu peito, exige um espelho,
quer entender o volume que por vezes esquece
enquanto fala. Falar (ou mesmo escrever) entretém,
pode convencer, seduzir – mas jamais resolve.

Porque se um aglomerado de letras
–desenhos minúsculos com formas
curvas e rectas – e associações de desenhos
conseguissem exprimir a Verdade,
então a Verdade não seria assim tão importante,
e não mereceria qualquer esforço.
Porque a verdadeira Verdade é iletrada (só pode).
Coisa que esmagamos; coisa que nos esmaga.

A Natureza não seria ridícula a ponto
de se resumir a qualquer fórmula literária
ou matemática.
Coloca o livro mais brilhante de Goethe
ao lado de uma pedra: volta no outro dia,
e no dia seguinte. E na semana seguinte.
Verás: nada aconteceu à pedra,
enquanto o livro, por todo o lado, por todas as partes,
começou a perder qualidades. (ibidem, V.91-93)

Até esse ponto a linguagem é basicamente achacada na comparação com a Natureza. Para recuperar os termos camonianos, essa argumentação segue a ideia de Vasco a respeito da superioridade da “natura” frente à “fantasia” de que a linguagem é capaz. A argumentação, nesse primeiro momento, tem como alvo a literatura em seu estado material, o que pode ser considerado uma redução ao absurdo do argumento de Vasco, já que tomar a literatura por tinta e papel e desconsiderar o uso dela, atestando assim a sua inferioridade em relação a uma pedra enquanto representante da natureza, parece mais uma piada do que uma argumentação. A ironia, aqui, aponta para a limitação da visão de mundo. Trata-se de um raciocínio tolo mas que é levado adiante e caracteriza, a exagerar, mais uma vez, como numa caricatura, o entendimento raso que se tem do que quer que seja um trabalho não visível. Nesse caso é de se pensar numa distinção entre o ponto de vista do narrador e o significado da obra de que esse narrador é constituinte. Anote-se isso para que adiante se possa desenvolver esse ponto. Na sequência, porém, a argumentação concede um certo valor à linguagem, de certa forma dosando a argumentação anterior:

No entanto, a linguagem é uma invenção tão importante
como o fogo. A linguagem – a boa – é praticamente

um “fogo que arde sem ver”. E certos versos
fazem-nos, ao mesmo tempo, “contentes e descontentes”,
multiplicando uma ambiguidade que existe em tudo o que existe,
pois nada no mundo é claro
a não ser ele mesmo, o mundo, para os imbecis.

A linguagem não tem ciúmes da realidade.
Mas a realidade também não tem ciúmes da linguagem.
Não há hierarquia entre dois elementos
que dizem bom-dia de um continente para outro.
A distância sempre fez aparecer no mundo a apatia e
a indiferença; e entre a palavra terra e o elemento terra
existe um líquido demasiado quente que os mantém afastados
e que logo dissolve as tentativas de aproximação. (ibidem, V.94-95)

Nesse passo, reconhece-se alguma utilidade para a linguagem, mas ainda assim ela é mantida como sem interferência no mundo. É como se uma não tivesse meios de interferir na outra e se equivalessem em suas potencialidades, mas sem interpenetração possível. O único entendimento que chega a validar a literatura é ela ter a característica ambígua que tem o mundo, ou seja, beira-se um reconhecimento de que a linguagem pode servir para restituir um aspecto da realidade, mas a falta de efeito continua de qualquer modo.

A delimitação precisa que separa os mundos da linguagem e da realidade, proposta aqui pelo narrador, é antípoda da visão de Bernardo Soares e mesmo de Camões. Se para o semi-heterônimo as palavras o fazem chorar mais do que algo que “a vida traga ou leve” (p. 257) e o homem de sonho é que é o homem de ação, havendo uma interpenetração entre a interioridade do indivíduo e o mundo que lhe é externo – o que o leva a considerar tal interpenetração como literatura, que então subsumiria a realidade factual –, para o narrador de *Uma viagem à Índia* essa interpenetração não acontece, esses mundos são indiferentes um ao outro, não agem um no outro, não há possibilidade de interação. Ainda que em outros termos – os das armas e das letras – também para Camões haveria uma continuidade entre esses planos. Essa oposição entre Camões e Pessoa de um lado e o narrador criado por Tavares de outro me parece sintomático de uma inversão proposital que tem como objetivo colocar para narrar a epopeia do século XXI uma figura que deixou de ver a linguagem como um meio de atuação no mundo. É como se viesse o outro lado cantar a epopeia. Camões se opõe aos triunfadores do espaço que não valorizam o canto, vendo como “surdos e endurecidos” aqueles a quem vem cantar, chegando, por isso, a manifestar certa descrença na efetividade que poderá alcançar seu próprio canto. Também Soares cria uma oposição entre a sua própria sensibilidade imaginativa (ou sonhadora) e homens de ação (estritamente falando) que, por exemplo, precisam viajar concretamente – o que seria uma prova de que são

desprovidos de imaginação – e cultuam um “conjunto de animais” em substituição de Deus. Conforme visto, os homens de sonho é que seriam os verdadeiros homens de ação para Soares, ponto este que vem sendo aqui entendido como uma radicalização da valorização da poesia por Camões. Voltando ao narrador de Tavares, encontra-se uma ruptura com esse movimento de valorização da criação que se dá no âmbito da linguagem. Os entendimentos estereotipados e simplistas que cabem ao narrador poderiam ser índice de que o autor implícito da obra não se identifica com o narrador por ele criado e até seria um seu antípoda, levando a epopeia de Tavares para mais próximo de Camões e Soares. Deixo essa hipótese em suspenso, posto que há mais cinco cantos pela frente e mais algumas estrofes, no encerramento do quinto canto, em que se concede à linguagem um uso possível, mas sem que se abra mão da separação entre ela e o mundo que fora estabelecida:

A linguagem é magnífica quando há tempo e
nada é urgente. É importante
nos dias de tédio e para acompanhar acontecimentos
que não chegam a tocar nos animais ou nos humanos.
Porém, o mundo não esquece, mesmo quem o quer esquecer.
(Se os escritores não morressem;
mas morrem.)

Claro que um homem de acção estará mais preocupado
com o estilo do seu muro
ou da sua penetração viril em corpo alheio
que propriamente com minúcias gramaticais
ou com a procura de sintaxes e associações
surpreendentes. O homem de acção começa cada frase
arregaçando as mangas da camisa
ou despindo as calças.

Os homens muito incultos abanam a cabeça diante de frases estranhas
e falam em erros evidentes no ajuntamento das
palavras; já os minimamente cultos acariciam a barriga
como se digerissem uma perna de porco,
satisfeitos com a declamação de um poema básico, onde
todos dizem gostar muito da mãe.

O poder é inimigo dos versos, eis o facto.
São como as pessoas e os animais: os versos adoecem
em certos ambientes, ganham artrite em sítios
imprevisíveis, ficam primeiro apenas frases,
depois discursos, acabam em decretos-lei.
Viva a linguagem, sim, mas Bloom tem também dor de barriga,
calos nos pés quando se preocupa e quando, distraído,
bate com força num poste.

Bloom fala, escreve, ouve, é um facto,
mas tem também dois olhinhos:
gosta de ver uma mulher que se despe,

um homem que salta, o animal que corre com medo,
a trovoada e a chuva forte (quando as vê de dentro de casa),
gosta, enfim, de estar vivo,
desde que, claro, o próprio corpo, esse estúpido,
não o moleste. (ibidem, V.96-100)

Estabelece-se aqui uma diferença entre homens de ação, que são os que têm contato com o mundo e podem nele interferir, e os que se envolvem com a linguagem, que vem a ser os citados “muito incultos” e os “mininamente cultos”. Basicamente a linguagem é um passatempo, uma atividade para entediados que não tenham nada urgente para resolver, já que, conforme explicitado em estrofes anteriores, a linguagem (falada ou escrita) “nada resolve”. Nesse momento final do quinto canto, portanto, a linguagem é salva porque Bloom tem o seu lado entediado que, no que concerne ao corpo, gosta de interagir com o mundo só com os seus “dois olhinhos”, sendo a visão, quiçá, o sentido que menos comprometimento físico implica, ou seja, maior distanciamento e ironia permite. É só nesse aspecto de recusa da ação que a linguagem pode ser considerada magnífica pelo narrador. A importância da linguagem está em estabelecer relação com o que *não toca*, configurando-se, então, como útil apenas para casos de tédio ou para casos em que não se quer ser incomodado pelo mundo, quando se quer um isolamento dele, sendo nesse sentido que se entende o gosto de Bloom por *observar*, sem que o corpo atrapalhe. Contrariando Camões e Soares, o entendimento aqui apresentado estabelece uma descontinuidade entre linguagem e ação.

Alargando a noção de linguagem para a de cultura, a crítica que Camões dirige à vanglória de Vasco não faz sentido para Bloom. A continuidade que Camões gostaria que houvesse entre esses elementos, é recusada no século XXI apresentado por Tavares. O que há é uma descontinuidade útil. Essa separação é notada em outros momentos dessa longa reflexão em que se alternam Bloom, Jean M e o narrador. Um exemplo seria o comentário que se faz após a conclusão de que a guerra foi inventada por insensatos, posto que nenhum dos lados, nem o vencido e nem o derrotado vêem algum benefício nela, sendo os efeitos de uma guerra, na Natureza, nulos por ela “não deixar ninguém satisfeito e sábio ao mesmo tempo” (ibidem, VI.43). Note-se que a Natureza, nesse caso, é identificada como uma questão humana de satisfação e sabedoria, o que contribui para que não se perca de vista que nesse mundo criado por Tavares só há a referência humana, o que produz esse efeito de que, ao se falar em Natureza está se falando de algo que é um produto e está à disposição da ação humana. Depois da reflexão sobre a guerra e da conclusão de que ela “foi inventada / por insensatos ou distraídos”, comenta-se:

Ou os sensatos sábios se reproduzem pouco
ou são demasiados pacíficos e não combatendo: perdem.
Porque o mundo é dos que querem deixar obra
pintada de fresco;
inscrever o seu nome numa matéria não compatível
com a linguagem que desaparece. E eis um erro óbvio
na manipulação dos materiais: os sábios querem escrever.
Bem mais sensatos, os engenheiros. (ibidem, IV.45)

O escrever, que está no âmbito do isolamento do mundo que a linguagem propicia, é considerado um erro. Posto que o valor a ser afirmado tem sido o de interferência na Natureza, de domínio dela, e tendo em vista que a linguagem é considerada inócua para tanto, a opção pela escrita passa a significar uma renúncia a essa interferência e, portanto, passa a ser desvalorizada. A opção pela escrita, pela linguagem, pela cultura, seria um erro que deixa o mundo entregue a quem faz opção pela ação. São homens de ação, pois, que poderão deixar obra no mundo, dado que a linguagem aquilo que desaparece. O argumento é o justo oposto daquele de que se vale Camões para justificar a necessidade da sua poesia. Para o autor *d'Os Lusíadas* é a escritura que fará o grande feito perpetuar-se e, no limite, agir no mundo para além da sua precária existência material.

O mundo foi pintado de modo feroz.
Ninguém esperou pela opinião
sensata dos habitantes de uma cidade culta.
A natureza marcou presença desde cedo,
e a inteligência e o critério sobre a utilização de cores
chegaram depois (como a carruagem impaciente
que quer entrar na estação há muito fechada).

Nenhum crítico de arte teve influência
na cor do céu. Na terra, sim
plantam-se estacas e enormes edifícios. E viaja-se. (ibidem, IV.64-65)

Um certo trabalho intelectual, pois, é desvalorizado. No máximo, quem tem valor é um engenheiro, dado que o seu trabalho age, interfere, molda a terra. Ele, sim, seria sensato por estar ocupado em deixar qualquer coisa de mais durável que a linguagem. A referência ao viajar, que aparece em seguida ao exemplo das obras de engenharia, portanto, só pode ser a viagem feita no plano da ação. Se há algo de intelectual envolvido, deve dizer respeito a uma razão prática, conforme visto anteriormente e não a algo sem consequências materiais como o que faz um crítico de arte ou quem se dedica à linguagem. Assim, a viagem baseada na razão,

que é a de Bloom, estaria vinculada à ação, a não ser que esteja ativado o seu outro lado, o lado entediado e inativo. Os cultos não participam da construção do mundo.

Um outro momento em que Bloom manifesta a sua ambivalência pode esclarecer um pouco mais:

Falemos de leis e tranquilidade,
E da educação universitária
Onde a ciência é coisa que os alunos
Podem aprender sentados.

No que talvez seja um erro, diga-se.
Nem a ciência nem o mundo
poderão ser aprendidos
com a cabeça inclinada
sobre a mesa. Não lhe parece, Jean M?
(Ah, mas como sou falso: gosto bem mais de ler
do que de subir motanhas.)

Mas falo-te disto, caro Jean M,
porque o meu pai quis oferecer cultura
à minha linguagem.
Cultura que não é mais do que o modo
de entender que o inferno
não começou, propriamente, hoje:
já em Latim se conhecia a morada má
do diabo. (ibidem, III.96-98)

O conhecimento universitário, associado à leitura, é condenado pelo seu caráter pouco interativo com o mundo e pela posição de estar sentado. A tranquilidade da educação universitária, poderia-se dizer, associa-se ao domingo como um dia improdutivo, um dia em que não há progresso, e à leitura, ao estado inativo de quem está sentado com a cabeça inclinada sobre a mesa. Tal característica de imobilidade é a base da argumentação de Bloom para a negação de que a ciência, cujas investigações cessam no domingo, e o mundo possam ser conhecidos por essa via. Diante da própria conclusão Bloom aponta para a sua contradição, que mais uma vez incide sobre a dicotomia entre ação e linguagem: o herói expressa o seu maior gosto pela leitura do que pelo subir montanhas.

Na estrofe seguinte Bloom usa o termo “cultura”, o que conduz à sua associação com o conhecimento universitário e à leitura, adicionando-se que a sua definição restringe-se à consciência de que o “inferno” – que se diria estar identificado com mundo tal como vem sendo entendido aqui, essencialmente uma guerra entre indivíduos – é o que é há mais tempo. Num golpe aniquila-se a linguagem, a história e o conhecimento humano para além do entendimento de que estar no mundo é estar numa guerra entre indivíduos. Os termos vão

mudando, mas a conclusão está sempre muito próxima ao que já está no proêmio. É como se Bloom estivesse ruminando constantemente as mesmas questões sem chegar a um entendimento que ultrapasse a concepção desse “inferno”. A cultura que ele representa, portanto, é essa constatação tediosa da maldade que necessariamente o futuro reserva àquele que continuar vivo. Durante as suas estadias em Paris, Viena e Praga, que antedecem a chegada à Índia, o herói fica sintonizado nessa melancolia despertada pela oportunidade de, em Paris, fazer uma reconstrução do seu passado, todo ele apenas mais um reforço do que a cultura registraria ter sido, constante e necessariamente, a vida no mundo.

Mas o imperativo de Bloom é avançar. A despeito desse tédio de visão de mundo, avançar. Na sequência dessa longa imobilidade, começa a ida de Bloom à Índia, mas não sem a presença de reflexão. No canto VI começa a “viagem interior de Bloom / para a Índia”. As reflexões do herói não deixam de incidir em questões como as que se viu até agora, mas parece haver ao menos um intuito mais claro, por parte dele, de finalmente aproximar-se da Índia fisicamente, o que se inicia no interior da própria reflexão, estando ele no avião rumo à Índia. Indícios dessa preparação aparecem externamente, enquanto ação física: Bloom tira a ramela, aperta um botão da camisa, arruma o cabelo e chega a notar que o dedo mínimo do pé esquerdo o incomoda. Ainda que conclua que não tem tempo para “tudo isso” e opte pela permanência no plano do pensamento, já é um indício de que o mundo ao redor de Bloom volta a existir. Após esses movimentos minúsculos, é possível notar uma mudança no teor dos seus pensamentos, reaparecendo o tema do amor e da amizade:

Note-se neste ponto que todos os homens sabem utilizar uma faca;
Ninguém é tão ingênuo que não saiba
para que lado a lâmina deve estar virada para matar.
Não é invenção humana, mas a crueldade foi particularmente
aperfeiçoada nos últimos dez séculos.
Sim, os répteis, o guloso
crocodilo, os predadores de apetite extenso:
metade dos ruídos da natureza tem origem
em acto de vingança, que de tal não haja
dúvidas. Mas há ainda a outra metade.

É que também na natureza (quem diria?)
Há sons que saem dos actos de amor.
E a maior arrogância e, ao mesmo tempo, invenção dos humanos
não é a poderosa estrutura metálica
que funciona, nem o satélite que sozinho
vê mais que todas as espécies animais juntas;
de longe, a maior invenção dos Homens
é o beijo. (TAVARES, VI.28-29)

A imagem do mundo como sendo o local onde predadores convivem não deixa de estar presente, no entanto Bloom enxerga a possibilidade de uma outra metade e, num momento que se poderia dizer lírico, em que volta a tematizar o amor, o herói pondera a sua visão a respeito da inutilidade do amor e o associa à outra metade que a natureza tem a oferecer. Faz-se, então o elogio do beijo numa estranha suspensão dos praticamente únicos valores que haviam sido afirmados até agora e que seriam a ação em sua associação à violência e o dinheiro como “nova Bíblia”. O viés algo brutal com que tratar as coisas, no entanto, não deixa de estar presente. O beijo é considerado, afinal, a “maior arrogância” dos humanos. De qualquer forma, é como se Bloom conseguisse minimamente sair daquele tédio desolado em que se encontrava, refém de um pensamento repetitivo e inativo.

Ainda que haja sinais de ação, o que se vê esboçar é fruto do mergulho de Bloom no seu tédio através da linguagem/pensamento e o que advém daí é o reconhecimento daquela ambiguidade do mundo que a linguagem multiplica, conforme se lia ao final do quinto canto. Não se trata de afirmar algo oposto ao que se afirmava quando melancólico, mas sim de enxergar o outro lado, em simultâneo. Portanto Bloom continua com a sua visão de que “ninguém, / a não ser as mães, confunde a sua vida com a do outro”, o que considera uma “confusão sentimental e estúpida” (idem, VI.30), mas consegue perceber concomitantemente que:

De entre os vários reinos e géneros animais,
os mamíferos são de longe os que melhor põem a funcionar
a amizade;
mas mesmo assim, nessa amizade, surgem
avarias constantes.
A simpatia é metade divina, sim,
mas a outra metade é praticamente
comercial.
Bloom vê quanto dinheiro tem no bolso,
quantos amigos no coração. E fica contente.
A carteira está cheia. (idem, VI.31)

O passo é bastante simplista. Amizade e inimizade convivem. É a ambiguidade do mundo percebida por Bloom e funcionando como um vestígio de movimento para fora da melancolia; de reinvestimento no mundo. De certa forma, é como se Bloom estivesse voltando a aceitar os “mamíferos” com quem precisa conviver, mesmo após ter passado por experiências que o fizeram desiludir-se deles. É como se se esboçasse uma reação ao tédio momentos antes da chegada à Índia. O itinerário da melancolia, portanto, vai se aproximando de um ponto de saída de si. Depois de um início de epopeia em que se esteve sufocado pelo

tédio de uma visão de mundo insistente, redutora e repetitiva, alguma outra possibilidade vai despontando. Até mesmo um amigo, Anish, Bloom tem para encontrar na Índia. Esse ponto de virada, é preciso notar, vem acompanhado de humor. Por mais que haja o reconhecimento da possibilidade de amizade, como que a tornar o mundo, em algum nível, atraente novamente, a carteira cheia que faz oposição à quantidade de amigos ainda é vista como motivo de contentamento. Interessa mais a possibilidade de que haja algo para além da inimizade do que a amizade efetivamente. Nesse sentido, pode-se dizer que o ensimesmamento de Bloom persiste, ele só estaria passando de um estado inativo para um com ganas de agir.

Contudo, o despertar esboçado por Bloom prossegue e o herói faz contato com um homem que lhe conta uma história que faz paralelo com a história dos Doze de Inglaterra, de *Os Lusíadas*. Dessa história destacam-se os comentários sobre o tédio e a atitude de um desses homens. A mobilização dos doze homens que partem para a batalha em defesa de doze “mulheres ofendidas” – é o que dá a entender o contador da história – se faz porque o convite chega em momento de tédio. Aqueles homens tinham sido “*invadidos* pelo tédio” e é como se, por isso, estivessem aptos à participação na guerra. De certa forma essa explicação para a movimentação desses homens em direção à batalha ecoa no movimento do próprio Bloom, ainda mais notando-se que o homem, dentre os doze, que resolve ir sozinho expressa-se a respeito do tema da viagem nos seguintes termos:

Disse que tinha tanta curiosidade
por conhecer países estrangeiros
que, mesmo sem viajar, há mais de dez anos que
não deixava de se obrigar a mudar hábitos alimentares,
móveis de cozinha,
vestimentas, horários de acordar e adormecer
e outras miudezas – como religião,
leis e língua –, de modo a simular,
sem sair do sítio,
as múltiplas viagens que poderia fazer
se para calçar os sapatos
tivesse paciência. (ibidem, VI.54)

Em mais uma edição possível, surge a ambiguidade própria a Bloom. A vontade de conhecer o outro existe, mas é burlada. A estratégia desse homem para satisfazer a sua curiosidade é transformar a própria rotina. Trata-se, pois, de uma intervenção na própria vida que tem o intuito de renová-la, de produzir o novo dentro dos limites de uma casa, substituindo, assim, o que de novo outros países poderiam oferecer pelo que pode obter “sem

sair do sítio”. Coisas como o “horário de acordar” são consideradas como estando acima das “miudezas” como “religião” e, com isso, parece promover-se um achatamento do mundo que se torna uma sensaboria ou uma constância monótona de um mesmo sabor. A ironia final que traz a estrofe traduz o engodo do método desse homem: ele não tem paciência nem para calçar sapatos; são já uma dose muito grande de mundo. As suas viagens compensatórias realizadas através dos próprios hábitos, portanto, são uma forma de justificar o tédio letárgico que o acomete, aquele em que não se tem paciência nem para o banal calçar de sapatos. A descrição dos experimentos utilizados para saciar a curiosidade se assemelha, pois, à equivalência tediosa de tudo e não a uma curiosidade legítima pelo que quer que seja. Pensando na ambiguidade de Bloom, esse estado corresponderia ao olho de Bloom que quer dormir, que quer ficar em casa sem horários definidos para qualquer coisa, no conforto caseiro de quem fica sem sapatos, situação em que o narrador entenderia caber o cultivo das letras e em que se encaixariam os filósofos e seus roupões. Numa reação a tal letargia é que o homem decidiria participar da batalha em defesa das prostitutas. O contador da história, nesse momento, faz uma explicação:

Mas não poupemos na brutalidade quando ela elucida
– disse o velho, o contador da história –,
só há um instante em que se tem realmente
os sapatos apertados: é quando o corpo
balança enforcado numa árvore; o resto são
pequenos incômodos. As extremidades
incham, como o próprio nome indica, apenas
em situações extremas, e uma vida tranquila e
burguesa não tem, ao longo de setenta anos,
nenhuma extremidade: é feita de centro e esse centro
é feito de nada (ibidem, VI.55)

Uma vida sem extremos, passada em monotonia, é igualada a nada. E é na sequência dessa crítica que se introduz a decisão desse homem de “ir por outro caminho”. A tranquilidade é vista, pois, como sem valor e o exemplo é a vida de um burguês passada numa frouxidão que nem mesmo para sapatos precisa ter paciência. Apesar de decidir ir, o homem marca a sua diferença ao optar por ir sozinho, afinal é um constante introdutor de diferença, é a exceção, é o criativo que substitui horários, religiões, comidas, leis, posição de móveis e línguas. Não teria, pois, nada a ganhar fazendo o mesmo que outrem, o que inicia uma lógica em que a diferença, apesar de ser um valor, se torna uma monotonia porque é esperada, justificando-se porque

(...) Sozinho, um homem ganha espessura,
em grupo, perde-a – e ganha apenas companheiros.
E a aprendizagem da sabedoria não se acompanha.(ibidem, VI.56)

Bloom está justamente em busca de sabedoria. E também se lança a ela sozinho, viajando, como esse homem que precisou vencer o conforto do seu método. A história, no entanto, é interrompida por uma tempestade, sendo o seu efeito descrito como sendo o de que “o tempo tornou-se material, exige / actos e experiência” (ibidem, VI.74). Seguindo a lógica de Bloom, portanto, se a há necessidade de atos a linguagem deveria cessar, e de fato cessa: a conversa não tem continuidade em meio à tempestade. Nessa esteira vêm refutações ao conhecimento humano, como à geometria, que seria “invenção dos homens debaixo de dias com bom tempo” (ibidem, VI.84), e as palavras dos grandes oradores, que “não se conseguem ouvir devido ao som que o vento faz / quando os atira contra o chão e os mata” (ibidem, VI.75). Mais uma vez o saber intelectual é desprezado perante as forças da natureza, mas, estando Bloom em fase de transformação da sua visão de mundo, ou ao menos em tentativa de transformação, a tempestade dá lugar a um dia ensolarado nos seguintes termos:

E Natureza consegue também ser amorfa e neutra:
eis pois que algo, vindo não se sabe de onde, acalma
não se sabe o quê. Subitamente, a tempestade acaba.
Mas algumas questões: de onde vem a tranquilidade? De
onde vem a ausência de vento e chuva? De onde vem aquilo
que não se vê: o dia parado,
sem tempestade alguma? Como
é surpreendente, se olharmos com atenção,
esse dia calmíssimo e racional! (ibidem, VI.87)

As contradições também estão na natureza “e Bloom decide: admirar” (ibidem, VI.88). A saída de Bloom da tempestade se faz juntamente com a sua saída do estado melancólico em que estava. Ele já é capaz de admirar e não só de compulsivamente ver o lado repulsivo de tudo que o cerca.

A tempestade marcara para Bloom o ponto final
de uma coisa antiga. Estava pronto: partiria para
a Índia.
O sol introduzira-se já entre as macieiras e laranjeiras
dos pequenos jardins. E o sol introduzira-se também
no aeroporto, rodeando os aviões que de novo pareciam
pássaros poderosíssimos. Partiu, pois, Bloom. (TAVARES, VI.90)

É um certo vigor que reaparece em Bloom após as ramelas que tira, a história que se dispõe a ouvir e a tempestade que enfrenta. São os primeiros movimentos visíveis exteriormente que Bloom realiza desde o episódio de pancadaria em Londres. Entre esses dois momentos o que houve foi basicamente o ensimesmamento tormentoso e desiludido em relação à amizade e ao amor. Trata-se, pois de uma mudança de perspectiva que se faz desde a sala de embarque de um aeroporto. Não é exatamente o enfretamento heroico de uma tempestade ou do Adamastor, como acontecem Camões, mas é uma viagem interior em que se enfrenta a própria melancolia. É dentro de Bloom que há uma mudança que, aos poucos, o vai reconduzindo a uma certa disposição ao contato com as pessoas e com o mundo. O proêmio já dizia que seria uma viagem embasada na razão.

Ao final do canto Bloom já está chegando à Índia, cabendo à última estrofe a imagem do avião de Bloom a alguns instantes da aterrissagem. Tal aproximação se faz em meio a mais ponderações que consistam basicamente em afirmar o valor do sofrimento e dos obstáculos para a formação, sendo o obstáculo, no caso de Bloom, a Índia. “No mundo, o sofrimento ensina mais / do que cem professores bem-intencionados” (idem, VI.97). Apesar desse tipo de prenúncio ou justamente por conta dele, Bloom dá indício de estar eufórico perante a ambiguidade que vislumbra, estado que se depreende pois o herói “chora e ri, e depois o inverso. Está na Índia, esqueceu a vida anterior / e tem ainda vontade suficiente para enfrentar vários venenos / e muitos perigos” (idem, VI.99). É possível concluir que Bloom está em busca de algum tipo de sofrimento, desse sofrimento que ensina. A sua disposição mostra-se, portanto, como estando direcionada a venenos e perigos e de costas voltadas ao passado, no que seria, diríamos, uma abertura ao que não seja a melancolia que impera até o momento e que apenas começa a ser vencida.

Quanto a essa mudança de Bloom, há um paralelo importante n’*Os Lusíadas*. Nas estrofes correspondentes a essas em que é flagrada a nova disposição do herói do século XXI, há um excursus do Poeta composto por elogios aos perigos e aos grandes trabalhos necessários à formação de um grande guerreiro, avançando o excursus, ainda, para a relação desses perigos com a dimensão do conhecimento e do poder. Trata-se, pois, de um momento em que Camões dá a ver aquilo em que consiste o tipo de sucesso que almeja para a mistura entre o “saber de experiências feito”, o saber douto (este com uma presença discreta) e o poder.

Por meio destes hórridos perigos,
Destes trabalhos graves e temores,
Alcançam os que são de fama amigos
As honras imortais e graus maiores:

Não encostados sempre nos antigos
Troncos nobres de seus antecessores;
Não nos leitos dourados, entre os finos
Animais de Moscóvia zebellinos;

Não cos manjares novos e esquisitos,
Não cos passeios moles e ociosos,
Não cos vários deleites infinitos,
Que afeminam os peitos generosos,
Não cos nunca vencidos apetitos,
Que a Fortuna tem sempre tão mimosos,
Que não sofre a nenhum que o passo mude
Pera alguma obra heróica de virtude;

Mas com buscar, co seu forçoso braço,
As honras que ele chame próprias suas;
Vigiando e vestindo o forjado aço,
Sofrendo tempestades e ondas cruas,
Vencendo os torpes frios no regaço
Do Sul, e regiões de abrigo nuas,
Engolindo o corrupto mantimento
Temperado com um árduo sofrimento;

E com forçar o rosto, que se enfia,
A parecer seguro, ledó, inteiro,
Pera o pilouro ardente que assovia
E leva a perna ou braço ao companheiro.
Destarte o peito um calo honroso cria,
Desprezador das honras e dinheiro,
Das honras e dinheiro que a ventura
Forjou, e não vertude justa e dura.

Destarte se esclarece o entedimento,
Que experiências fazem repousado,
E fica vendo, como de alto assento,
O baxo trato humano embaraçado.
Este, onde tiver força o regimento
Direito e não de affeitos ocupado,
Subirá (como deve) a ilustre mando,
Contra vontade sua, e não rogando. (CAMÕES, VI-95-99)

Comparecem na exposição que faz Camões o esquecimento do passado, a condenação de uma vida acomodada e sem extremos e o elogio aos perigos e aos sofrimentos. O paralelismo é praticamente completo em termos de argumentação e ainda mais significativo se se junta a ele a recusa da vida de confortos (aristocráticos?), sem extremos, vista anteriormente. O conforto é barreira aos grandes feitos assim como a cadeira e o estar sentados são considerados nocivos para a vontade do herói de *Uma viagem à Índia*. Camões estabelece, a partir dessa crítica, uma espécie de moral do “árduo sofrimento”. É através do lançar-se aos perigos que se pode obter, a despeito dos, ou melhor, graças aos braços e pernas

perdidos pelos companheiros de batalha, o “calo honroso”. Camões está interessado na “virtude justa e dura” conseguida através da experiência, ou seja, dos próprios feitos, negando assim recompensa (“honras e dinheiro”) que advenham do acaso. Além disso, na última estrofe parece posicionar a experiência como deflagradora de um fortalecimento do “entendimento”, que seria a instância do saber ligada ao pensamento e aos livros, à inteligência, portanto. Assim reforçado, o entendimento, possivelmente passando a metonimicamente se referir ao homem que conjuga os saberes douto e *experto*, eleva-se e, sem ser por vontade mas por mérito reconhecido, ascende a posto hierarquicamente superior, em sendo o ambiente em que estiver um “onde tiver força o regimento / Direito e não de affeitos ocupado”.

É um momento em que Camões expressa valores morais que, não fosse a remissão *en passant* ao entendimento, poderia ser traduzido como que diz o contador da história na sala de embarque da epopeia de Tavares: “Quem vence nas armas, vence ao mesmo tempo na moral” (TAVARES, VI.67). É com base nesse tipo de valorização das armas que António José Saraiva aponta para a contradição camoniana de ser ao mesmo tempo um humanista e um entusiasta dos feitos guerreiros, característica que nota, por exemplo, a partir da escolha camoniana de contar a história de Portugal predominantemente através de seus feitos bélicos. A busca de conciliação entre armas e letras, no entanto, é uma tópica da literatura portuguesa, conforme aponta Luis de Sousa Rebelo. De fato, no trecho que se tem em vista agora a valorização é quase totalmente voltada para as armas e a dedicação da vida a elas. O ideal do ciceronismo tende a ficar desequilibrado, como se não houvesse espaço o suficiente para as letras e a correlata reflexão, mas além de o entendimento não deixar de ocupar lugar importante no movimento de ascensão política do guerreiro, também não se pode esquecer que, antes, no fim do quinto canto, houve reprimendas a Vasco da Gama.

Retornando a Bloom, os versos que encerram o sexto canto noticiam a “vontade suficiente para enfrentar vários venenos e muitos perigos” que habita o herói. Ora, é quase o oposto do estado em que se encontrava ao final do canto anterior, quando Bloom manifestava o seu gosto por não ter o corpo envolvido com o mundo externo, pendor a que a linguagem, tal como era entendida na altura, poderia atender com eficácia. Nesse sentido, a oscilação camoniana se replica, com termos próprios, em Bloom. Em ambos os casos, trata-se de momento anterior à chegada à Índia. Disposição que ora se revela se mostrará necessária.

A Índia

A estadia de Bloom na Índia ocupará os cantos VII e VIII, e ainda o início do canto IX. As estrofes que iniciam o processo por que passará Bloom são dedicadas à alma. Bloom, que até aqui se mostrou ser um materialista volta-se para o plano espiritual:

O espírito existe. Bloom quer prová-lo.
Matou, viu matar quem ama, sentiu tudo e o seu oposto.
O espírito existe e a anatomia falha desde os
pés à cabeça. (TAVARES, VII.12)

O herói é apresentado como alguém vivido em termos de ação e de sentimentos, o que o torna uma espécie de argonauta da dimensão material que já sentiu tudo o que havia para sentir nesse mundo de guerra entre indivíduos, o que seria atestado pelo fato de que vivenciou os limites que são matar e ver matarem quem se ama. Depois de sucumbir ao mundo ensimesmado da melancolia e ter refletido a respeito durante as suas errâncias de turista propenso a ser fisgado por bandidos – dado seus interesses o levarem a ambientes e companhias suspeitas –, Bloom agora quer transcender o plano material. Apesar da nova disposição, a sua visão do mundo não mudou, o que mudou foi a disposição para ultrapassar esse mundo, que, apesar das mudanças, ainda descreve da seguinte maneira:

Ouro sinistro, animais cuja carne perdeu
o fundamental, braços com tatuagens imbecis
e amorosas a apertarem o pescoço a uma
galinha, homens que se aproximam de animais
como os aristocratas antigos se aproximavam
de seus escravos, mulheres que fornicam
porque não avançam, o futuro dos países ocupados por conceitos,
fome e desconforto,
homens que pintam seis vezes por ano
a superfície de uma casa. O mundo foi passear
e perdeu o Espírito.

Porém, Bloom não perdeu o espírito. Ele
sabe que os grandes gestos surgem
depois de um prolongado esforço de imobilidade e nada.
A mão direita fará o seu melhor movimento
depois de quarenta dias no deserto; assim
como a mão esquerda. E Bloom sabe que existe ainda
material atrás das pálpebras que deve ser aproveitado:
os sonhos têm mensagens que se aproximam
mais da verdade que a ciência. (idem, VII.14)

Bloom continua desprezando o mundo e entendendo a vida nele como algo voltado para a superfície e só interessado na materialidade mais imediata, porém já se pode vê-lo voltando-se para o que há “atrás das pálpebras”, sendo que isso, que está no interior, começa a

se aproximar de algo que não é— pelo menos não estritamente — material, conforme se entende que seja a partir da metáfora da flecha ainda no primeiro canto. Esse primeiro momento na Índia, portanto, é uma continuidade da viagem interior que havia começado logo após a tempestade em que Bloom conseguiu relativizar a caricatura do conhecimento e da cultura humana que lhe dizia ser a convivência apenas um inferno. Até mesmo um elogio ao sonho em detrimento da ciência se pode flagrar vindo de Bloom. Sem que se abandonem as metáforas corporais, o que talvez fosse demasiado para essa epopeia, a mudança de Bloom é explicada da seguinte forma:

O estômago existe, e tem fome. Órgãos para digerir alimentos
foram desde o início colocados
na alta existência e na vulgar.
Mas o espírito também existe, e tem fome.
Bloom já há muito tempo não possui apetite virado apenas para um lado;
a alma, estatisticamente, existe em todas
as coisas, mas existe mais no homem que inclina a cabeça
na direção dos pés de outro. A alma foi inventada pela
atenção. (TAVARES, VII.15)

A ambivalência de Bloom se reescreve em termos de fome. Uma fome espiritual e outra material. A da alma, além de se associar ao interior, apresenta também uma inclinação em direção a outro homem. Em alguma medida, a fome espiritual pede por contato. Tal direcionamento já se fazia presente de modo inicial na disposição de Bloom para ouvir a história no momento anterior à tempestade e também durante ela, quando ajuda um cego. Esse movimento em direção ao outro, portanto, continua e vai se associando à alma e à espiritualidade, como se esse caminho pudesse dar uma resposta alentadora quanto às relações humanas, o que acompanha o fato de Bloom estar conseguindo ver possibilidades outras no mundo.

As suas expectativas quanto a essas possibilidades estão depositadas na Índia, onde

(...) há ainda a crença, que é material que sobe,
e subindo, parece, chegará a pontos bem mais altos
que os aviões — que também sobem mas são mais pesados.
Há, na Índia, a crença. E a crença
no espírito eleva um país inteiro,
enquanto o vulgar avião de passageiros não; longe disso.
(Os objectos sem filosofia podem ser úteis
- o avião, por exemplo, é utilíssimo,
mas falta-lhe algo: mesmo encostado ao
Céu é coisa mesquinha, elemento que tenta
apenas não cair.) (TAVARES, VII.18)

Num certo sentido Bloom está se afastando da visão de mundo que é introduzida no primeiro canto, ainda que a base material permaneça mesmo em se tratando de crença. A sua distância da Europa, atingida após alguns meses melancólicos passados em Londres, Paris, Viena e Praga e algumas horas de vôo até a Índia, começa a se esboçar também no pensamento. O plano divino que fora insistentemente alvo da ironia, começa a ganhar valorização, mesmo perante o avião, cujo controle do rumo se atribuía à bússola mecânica e, nisso, simbolizava o domínio humano sobre a natureza. Esse mesmo avião agora é caracterizado como “mesquinho”, adjetivo que vem qualificara ausência de filosofia, outra área do conhecimento humano que já foi alvo de achaques mas que agora ganha alguma importância fazendo frente à mesquinha. Bloom apenas balbucia as suas novas ideias de uma integração desse outro lado, sem que as reflexões se alonguem. Uma resposta possível para esse Bloom recém-chegado à Índia com ganas de pensar para além dos limites que lhe couberam até aqui é o que diz Anish, o amigo indiano de Jean M, quando indagado pelo herói a respeito da Índia logo após ter gracejado a respeito da proverbial religiosidade deste país: “vou-te falar da Índia. O que tu conheces são postais” (idem, VII.29). O indiano vai direto ao ponto. Associar o Espírito à Índia é mais um dos lugares-comuns de Bloom. O seu conhecimento da Índia é estereotípico, não ultrapassa aquele que se pode ter através de cartões postais, o que ainda talvez seja elogioso para o conhecimento do herói a respeito desse país, dado que associar espiritualidade à Índia me parece até mais recorrente do que quaisquer paisagens de lá.

Ironicamente, adentrando a fala de Anish a respeito do seu país, reecontram-se as ideias de Bloom anteriores à sua transformação:

O mundo é redondo, mas todos os lados são iguais
os homens têm fome e adversários,
e outros tem prestígio e amigos e, nesta divisão rude,
encontrarás semelhanças evidentes
com a velha Europa, a Ásia, as Américas,
África, e com todos os continentes onde existem
seres vivos. A vida é invenção dos demónios:
deram-ta: debes defender-te, debes atacar
(percebes, Bloom?). Percebo, responde Bloom com a cabeça.
(TAVARES, VII.38)

Nada de novo em *Uma viagem à Índia*. Com outras palavras, mas estendendo o alcance da regra do atacar ou defender, Anish rediz o que Bloom vinha repetindo, que é também aquilo de que vinha procurando possibilidades de fugir. A diferença, no máximo, é a

presença dos deuses na explicação, por exemplo, do consumo: “o consumo, por mais que o repitam, não é invenção do capitalismo: os deuses formaram homens incompletos, / com estômago, frio e vaidade, como queriam outro resultado?” (idem, VII.41). A descrição do mamífero se mantém. A reação mais imediata de Bloom ao que Anish vai lhe dizendo é uma interrupção: “Quero ver se a Índia, apesar de tudo, / ainda existe fora da linguagem” (idem, VII.42). É a resposta de um Bloom que carrega consigo a hipótese da existência do espírito, um Bloom que, conforme visto, quer “provar a existência do espírito” e a fala de Anish ia apenas reafirmando, senão a inexistência dele pelo menos uma existência sem consequências para uma mudança de perspectiva para Bloom, que chegava até à Índia para “mudar de vida” (idem, VII.16).

Após esses momentos iniciais no país em que se depositam esperanças, salta-se para o momento em que Bloom pede a Anish que o leve até um sábio, em resposta ao que entra em cena o personagem Shankra. Nesse primeiro contato é principalmente Bloom quem, subitamente “mais consistente” – conforme nota o narrador –, fala. Pouco se saberá de Shankra que, em sua posição de sábio, quererá mais ouvir do que falar, o que leva a um discurso de Anish apresentando Bloom e a uma inspeção da bagagem de Bloom, durante a qual o herói fala sobre o que trouxe. Ao final dessa retomada da linguagem, que é o que acaba por se tornar o encontro com Shankra, Bloom fala em alegria, o que é significativo para a caracterização do novo estado em que Bloom se encontra:

(...)

Não é o sol que faz do tempo um bom tempo, é o desejo.

O dias são ocos – têm mais espaço dentro que fora –
e não recebem influências apenas do exterior. Os dias
têm dentro um espaço íntimo, não visível,
que é infiltrado por bom ou mau tempo,
bom ou mau humor,
- como se, de facto, existisse um segundo sol capaz de trazer ou não
a alegria. (TAVARES, VII.77)

Bloom está num outro país e com um outro entendimento a respeito do seu próprio interior, do qual, é preciso salientar, fala através de metáforas exteriores, preferencialmente. Na estrofe que se segue a essa, sintomaticamente, o narrador descreverá o herói como “entusiasmado”. Ele já não se vê como refém do mundo exterior, como acontecia quando da sua conversa melancólica com Jean M. O desejo e isso que é denominado “segundo sol” apontam para possibilidades da alma de Bloom e o seu tatear inicial do que há atrás das suas

pálpebras. Os longos dias sem agir, dias de imobilidade, a que se faz referência nesse canto, vão se revelando como tendo sido dias de movimentação interior que foram gestando a reabertura de Bloom ao mundo, configurando como que um itinerário da melancolia para fora de si própria. Em parte em consonância com essa percepção de Bloom, mas trazendo qualquer nota dissonante, o narrador, em sua intromissão logo após ter notado o entusiasmo de Bloom, alerta:

Estando-se vivo em Outubro
de 2003, tornam-se evidentes certas percepções.
Uma apenas, por mero exemplo:
o olhar de um homem é mais importante
para esse homem que as coisas
para que esse homem olha. Parece óbvio, e
é. Somos egoístas: olhamos e levamos o
nosso olhar connosco. Mesmo depois de olhar
para quem amamos. Não queremos ficar cegos,
e é tudo. (idem, VII.79)

A interrupção do narrador dá ênfase ao culto de um olhar próprio e egoísta que, no limite, não precisa mais das coisas. Me parece ser a representação de uma subjetividade que deu fim a qualquer possibilidade de alteridade. Em seu auto-centramento, estando na posse da conformação do mundo a partir do próprio olhar, o mundo que se apresenta passa a ser indiferente, posto que “levamos o / nosso olhar connosco”. É praticamente uma tradução do que Bloom ia esboçando a partir da sua noção de desejo e de um segundo sol, que fosse interior. Me parece ser possível introduzir aqui uma referência também a Bernardo Soares que, não podendo crer em Deus e nem na Humanidade, se voltou para a apreciação estética do mundo e da vida. De certa forma, a visão de mundo de Soares passa pela possibilidade de tirar proveito estético do que quer que o desassossego que lhe é próprio venha a lhe proporcionar. O sonho, a capacidade de devanear, se alia ao mais mesquinho que se ofereça e obtém dele prazer. Inclusive pode-se dizer que o mau tempo favorece esse movimento, do que seria prova a quantidade de cenas de chuva que resultam em páginas de devaneios vorazes de Soares, ao que se deve adicionar, ainda, a técnica de monotonizar a vida, já que uma vida mesquinha e rebaixada é a melhor moldura para o cultivo interior do sonho e do devaneio prazerosos, sendo esses dois termos ícones da capacidade interior que funciona como um segundo sol infalível.

Neste ponto o narrador toca na questão da individualidade demiúrgica. Para esta individualidade, afinal, o objeto é mais ou menos irrelevante perante o olhar, a perspectiva

individual. Estrategicamente, o narrador lança mão da primeira pessoa do plural neste momento, mais uma vez convocando o leitor a se identificar com a verdade do individualismo que se vem expondo desde o proêmio.

Nessa estrofe, a intensificação da independência do indivíduo e sua subjetividade em relação ao mundo objetivo chega ao esgotamento, sem mais, do mundo objetivo. O próprio olhar é tão-somente e constantemente o que se carrega que mesmo o amor, que poderia fazer essa individualidade desprender-se um pouco do próprio olhar e voltar-separa o que lhe é outro, não tem poder de interferir.

No caso da visada lançada por Tavares pelo narrador da epopeia, a associação desse olhar – em sua independência em relação ao mundo exterior – ao egoísmo, faz retornar a visão de mundo unilateral que vem sendo repetida desde o proêmio. E note-se que nunca se tratou de eliminá-la, mas de no máximo moderar o seu alcancepara que houvesse espaço, mínimo que fosse, para outra possibilidade afinal como agir sabendo de antemão a necessidade de confirmar um mundo que já se conhece? Bloom luta pateticamente por brechas no seu próprio ponto de vista, mas está preso a ele. Sintomaticamente,Bloom insiste em dizer: “O mundo só por momentos não é noturno” (idem, VII.84). O mundo só não é noturno quando se consegue alguma brecha na visão que o constitui.

O desfecho deste canto ainda traz alguns exibicionismos por parte do narrador, que cola-se ao herói em sua tendência a enxergar a face sombria do mundo. Em meio às suas explanações ele dirá que, diferentemente de um louco, que seria alguém que “aprendeu uma canção individual de mais” e por isso se diferenciaria do restante dos homens ao não dirigir seus sentimentos apenas para um grupo pequeno e determinado, ele, o narrador canta “a canção que quiseses”. Diferenciando-se do louco, o narrador se coloca na posição de um lúcido que não impõe a sua individualidade a outra individualidade; canta, pois, o que esse outro quiser. Mais adiante, no entanto, se exhibirá da seguinte forma:

E eis que o narrador aqui vai,
dotado, como os outros, de um projecto pessoal
cheio de perversões;
aqui vai o narrador,
lado a lado com o seu herói, Bloom. (TAVARES, VII.86)

As duas exhibições parecem contradizer-se, mas eu diria que é apenas aparente a contradição. O narrador está o tempo todo buscando vender Bloom como “nosso herói”, como que a oferecer um representante para os nossos tempo e sensibilidade. Inclusive nesse trecho, mais

uma vez, ele tenta forjar uma coletividade à sua imagem e semelhança e mais uma vez o que une essa coletividade é um “projeto pessoal”. Ora, é a individualidade mais uma vez. Atente-se ainda para o caráter “cheio de perversões” do projeto pessoal. Considerando que o narrador vai lado a lado com o “seu herói”, a que ou a quem se dirigiriam as perversões? O conselho que o narrador dará ao herói na sequência será a respeito do “modo de tornar eficaz a maldade”. De forma mais direta a maldade aparece como o modo de operação que se deve dominar para enfrentar o mundo que se tem pela frente. E a estrofe final prenuncia, mais uma vez, que a narrativa não andar bem:

O narrador do mundo, o que primeiro começou a contar,
conhece na perfeição o pior da cidade
e é para aí, e não para outro lado, que o tal narrador divino te leva.
Não penses, pois, Bloom, que ainda vais a tempo
de ir a uma bonita estreia de cinema. (idem, VII.87)

Essa insistência vai tornando a própria visão de mundo o grande fado e, confirmando esse entedimento obsessivo, o que se vê no canto VIII é Shankra volver-se ladrão (idem, VIII.83). Aquele em quem Bloom depositava as suas expectativas fundamentadas no estereótipo do que fossem a Índia e os sábios que lá vivessem acaba por se igualar aos londrinos com quem tivera contato nada amistoso. Destaque-se, ainda, a menção a um narrador divino (de onde surge esse demiurgo?) que conduz os eventos em direção ao “pior da cidade”. Não é muito diferente do que faz o narrador da própria epopeia e que há pouco falava em um projeto pessoal cheio de perversões. As visões de mundo de Bloom e do narrador não negam as próprias obsessões. São visões de mundo que criam os acontecimentos. Procura-se a mesmice de um mundo de mamíferos predadores e encontra-se, ou providencia-se, carrega-se esse olhar para todos os lados. O jogo está dado de antemão. Me pergunto: por que continuar? Bloom ainda tem os efeitos da sua viagem para vivenciar.

A situação com Shankra, que deflagra o retorno de Bloom ao seu estado entediado, envolve os livros que Bloom traz na mala, que são as obras completas de Sófocles e as *Cartas a Lucílio*, de Sêneca. O mestre indiano sinaliza que quer os livros para si e chega a propor uma troca pelo *Mahabarata*, que Bloom cobiça. Aos poucos a troca vai se revelando apenas uma provocação inicial que se transforma numa ameaça dos ajudantes do mestre, valendo-se de facas, para que Bloom entregue tudo: livros e dinheiro. As conclusões começam a ser esboçadas:

Os místicos discípulos do místico Shankra,

que Bloom tinha vindo de longe visitar
para aprender assuntos da invisibilidade,
levaram-lhe então, à luz clara e visível,
coisas inequivocamente materiais. (TAVARES, VIII.96)

A Índia devolve Bloom à materialidade, que mal chegara a abandonar, e ao que Anish já avisava: a Índia não é diferente do resto do mundo. O herói que na chegada à Índia tinha a sua atenção voltada para a alma, já ao final do canto VIII, tem o dinheiro como tema, esse valor que

como há muito Bloom sabia,
torna os homens previsíveis,
como a galinha que segue até ao fim dos dias
uma linha recta traçada no chão. (idem, VIII.97)

Volta-se ao campo semântico dos animais, se é que alguma vez ele havia sido deixado. Nesse retorno, também reaparece a ironia de Bloom que, às voltas com o tema reincidente, considerará o dinheiro como um novo fruto dado pelos deuses e, em seguida pensando que “tão mau é o dinheiro, tão mau e horrível / quando não me pertence” (idem). Já adentrando o canto IX, fica-se sabendo que Bloom, em meio à confusão do assalto, deu um jeito de roubar também duas coisas: uma corrente de ouro e o *Mahabharata*. Em troca dos seus livros clássicos, Bloom pede que Anish vá ter com Shankra e ofereça a corrente de ouro de volta, no que obtém sucesso. Bloom então volta à Europa tendo triunfado sobre os ladrões e com uma conclusão redundante e repetitiva na medida exata para caracterizar a trajetória de *Uma viagem à Índia*:

Em todo o mundo o mundo é mundo.
Não há interrupções em forma de não-humanidade, pensa Bloom.
Mesmo no céu consistente,
neste extraordinário acaso racional que deu pássaro, neste avião,
mesmo a uma infinita distância de uma taberna
onde a infâmia é apenas verbal,
mas é infâmia,
mesmo protegido, pois, no ar
que dizem ser o elemento mais próximo de Deus,
mesmo aí os homens não excluem
o assassinato e não estão excluídos de serem alvo
de uma conspiração. (TAVARES, IX.15)

A regra entre os homens é, pois, o ódio e é isso em que consistem os dois termos intercambiáveis na visão de Bloom: mundo e humanidade. O mundo volta a ser

monocromático. Aquele impulso interior à mudança sofre, na Índia, uma refutação. Só o que se pode encontrar no mundo é vileza e o que se encontra quando se busca elevação é a mesma infâmia que se pode encontrar num bar desses que Bloom frequentaria. A viagem à Índia vem confirmar o que foi experienciado em Londres.

Num certo sentido, é riso o que cabe aqui. Da viagem de Bloom, da sua superficialidade, da sua dificuldade para ultrapassar referências estereotipadas a respeito de tudo, não é de se esperar outra coisa que não uma confirmação constante de visão de mundo. O exercício de acompanhar Bloom leva à percepção de que a conclusão já está lá de início, visto que, conforme se resume a matéria da epopeia, Bloom vai e volta trazendo um segredo “quase intacto” (idem, I.10). Ainda que se esboce uma mudança de perspectiva por parte do personagem, o resultado da viagem é um Bloom intocado em seu entendimento. O tom paródico está dado: Bloom é um tolo a quem se dedica uma epopeia, mas me parece que a crítica se adensa ao buscar a figuração de Bloom como um modelo de homem da contemporaneidade, um homem que condensa em si a tradição ocidental (como pode), mas que, apesar de oferecer um discurso crítico (ainda que lugar-comum) da sociedade em que vive, não consegue transformá-la, constantemente sendo vencido; falado por ela e nunca falando.

Se se aceitar que Bloom é o vetor resultante de dois outros vetores, que seriam (1) a cultura ocidental em sua vertente intelectual e (2) a cultura dos homens de ação, *Uma viagem à Índia* se torna uma oportunidade para rir do ensimesmamento obtuso que esse encontro gerou. Se, por um lado, Camões termina a sua epopeia ambigualmente incitando os portugueses para o futuro mas sem deixar de reparar num cenário composto por “gente surda e endurecida” que lança um olhar algo cético em relação a essa possibilidade, Tavares parece sugerir através da sua reescrita, uma tradição que buscou conciliar armas e letras, ação e reflexão, matéria e espírito, mas que naufragou toscamente nessa empreitada. De certa forma, essa precariedade da empreitada fica atestada no que dizem Eduardo Lourenço, Alcir Pécora e Luis de Sousa Rebelo, cada um a seu modo. O ideal camoniano não obteve sucesso em termos de adesão da sociedade, tendo os seus domínios permanecido encerrados na linguagem ao longo da história do ocidente, donde Bloom ser um misto de homem de ação com um de letras, um misto de ação e linguagem rudes com inação e linguagem melancólicas – e também rudes. É possível pensá-lo como um herdeiro direto do *uomo senza lettere* das navegações portuguesas. Esse homem dominaria a tecnologia da escrita, que teve papel importante na difusão do conhecimento da marinharia, mas não dominaria a cultura humanista, ancorada que esta era na tradição clássica, iconicamente nas *littera*. A sua relação

com a palavra, portanto, passaria pelo que diz João Rocha Pinto em sua reconstrução desse período: “a palavra rude e sem adornos gozava do prestígio mítico de melhor conter a verdade do que as ‘composições bem ordenadas e adoçadas’” (ROCHA PINTO, 1989, p. 77). A descrição do tipo de linguagem valorizada me parece caber bem às metáforas rebaixadoras e aos versos destroçados de que se vale Tavares. Nesse sentido, me parece proveitoso lançar sobre *Uma viagem à Índia* o entendimento de que, de fato, trata-se da epopeia dos que triunfaram, dos que tiveram as rédeas da sociedade e se apoiaram na razão em sua faceta pretensamente avessa à cultura e na ação. Cuide-se que, do ponto de vista de Tavares, não me parece o caso de ser indulgente com a cultura que não soube se fazer ouvir e, por isso, lamentar, como faz Rebelo, que tenha sido o antropocentrismo a vingar e não um humanismo que se queria conjugado às inovações tecnológicas. Pelo contrário, essa cultura mereceria também ser acusada em seu cultivo ensimesmado e inócuo da melancolia e da inação dela resultante (cf. TAVARES, IV.45), donde um motivo para Bloom não ser herdeiro tão-somente do *uomo senza lettere* mas também do fracassado homem de letras.

As Ilhas dos Amores

Mas ainda não se chegou ao final de *Uma viagem à Índia*.

Substituindo o episódio da Ilha dos Amores de Camões, Bloom e Anish retornam a Paris onde são recebidos por Jean M, que lhes prepara uma recepção com prostitutas numa casa alugada situada num bosque. No lugar do Cupido, a quem Vênus pede ajuda para angariar as ninfas que serão parte da recompensa dos navegadores está Jean M, um parisiense com algum dinheiro disponível.

Mas, além do paralelo entre as ninfas e a recompensa “fisiológica” que é ofertada a Bloom, há também uma comparação possível com a máquina do mundo que Tétis apresenta para Vasco da Gama. No caso de Bloom a revelação é uma conclusão com qual, a essa altura, já se está familiarizado:

Bloom não tem ilusões: a viagem à Índia
existiu. O futuro e o passado têm agora
a mesma substância, nada mudou.
Valeu a pena viajar, pensa.
Pelo menos percebi que nada adianta. (TAVARES, I.10)

A mudança almejada não ocorreu, o que acontece é a aplicação de forma mais extensa de uma ideia que já se tinha, agora em termos temporais. Assim como os portugueses terão a oportunidade de ver revelado o futuro, também Bloom o vê, concluindo pela igualdade entre passado e futuro, num ápice de enclausuramento, dado que a ideia passa a contaminar até mesmo o que Bloom ainda não viveu.

Uma viagem à Índia bastou para verificar que os homens
se correspondem,
entre o Ocidente e o Oriente,
com cartas ininterruptas;
falam a mesma língua antiga, a de qualquer
predador.(TAVARES, X.50)

O mundo, graças a essa indiferenciação que atua no tempo (passado e futuro dão na mesma, têm “a mesma substância”), no espaço (deslocar-se no espaço só dá a conhecer mais do mesmo) e em relação à humanidade (são todos, sempre, predadores), encontra-se esgotado por Bloom, que também se esgota. Da mesma forma como as navegações portuguesas podem ser vistas como um *esgotamento* do globo, tal como o faz o historiador Oliveira Martins quando se refere a elas, vemos Bloom esgotar as possibilidades do mundo e do seu olhar – que a essa altura equivalem – e afundar-se em tédio. O seu esgotamento atinge a materialidade e o imaginário. Não há refúgio no mundo concreto e nem alternativa de pensamento.

Esse é basicamente o cenário: Bloom está diante do esgotamento de todos os âmbitos da existência.

Não há quem fale palavras
que interessem escutar, e nenhuma matéria
tem tacto suficiente para conseguir ocupar a pele
com algo que a modifique.
Somos animais cercados por uma muralha
antiquíssima.

Bloom está tão indiferente à má
gramática da prostituta que não cessa de falar,
e sente tão pouco – quer a natureza que o rodeia
quer os cidadãos ao seu lado – que é quase,
naquele momento, um Espírito.
Bloom é assim santo subitamente.
E fica feliz ao pensar nisso.
Chegar ao profundo religioso
pelo tédio e pela abjecta neutralidade,
eis agora o que lhe resta.(idem, X.128-29)

Através do esgotamento da existência/experiência que resulta em tédio e “abjecta neutralidade” Bloom chega, dentro dos limites do seu pensamento, ao Espírito. O herói chegou a uma total invulnerabilidade, a uma implacável incorruptibilidade pelo que quer que seja. Depois de cumprido o ideal de ser ao mesmo tempo douto e *experto* (mistura que apraz a Camões) e o “sentir tudo de todas as maneiras”, ideal sensacionista de Fernando Pessoa que encontra seu melhor representante em Soares, o que resta ao herói contemporâneo? A ironia aqui é incontornável. Essa viagem à Índia, feita nos moldes de pacote turístico, está a ser considerada *um esgotamento*? O riso escarnecedor traz embutida a hipótese de falência da tradição que, a despeito de viagens intelectuais e externas supostamente mais profundas, não teriam impedido que o resultado fosse Bloom. Neste ponto me parece ser possível entrever a visão que Tavares imprime ao criar esse narrador. Não é que entre Tavares e o narrador ocorra identificação. Ao minimizar os pontos em que há espaço de distanciamento em relação ao narrador e privilegiar os espaços em que se dá “de barato” que o narrador e Bloom representam o nosso tempo, Tavares sufoca a crítica que se possa fazer a seus pontos de vista, que, apesar de simplistas, dominam a epopeia. Haveria um ganho na desilusão crítica e simplista em relação ao mundo: fica-se imune a enganos, mas, me parece, também às experiências. Erguer uma crítica a Bloom seria ter de se haver com a necessidade de estabelecer outros valores, mas Tavares trabalha por retirar os pontos de apoio para que se faça isso, por exemplo, ao recheiar a viagem de Bloom de referências literárias. É como se estivesse a embalar para presente uma obra ao gosto de um tempo que mantém uma relação superficial (e isso seria positivo) com o passado. O leitor é impelido à identificação com esse individualista com tendências melancólicas. Em querendo criticar essa versão do seu tempo terá de se pôr para fora da obra. Voltando a Ian Watt em seu *Mitos do individualismo moderno* para pensar esse tempo em que o individualismo triunfa, veja-se o que lá se diz da democracia, que poderiaser considerado um valor bem sedimentado na Europa de Bloom, e da sua relação com o individualismo. Basicamente, Watt cita uma passagem de Tocqueville em que se diferencia egoísmo e individualismo, sendo o primeiro um “amor exagerado por si próprio, que leva o homem a relacionar tudo consigo mesmo” e o segundo “um sentimento calmo e maduro, que leva cada membro da comunidade a distinguir-se da massa de seus pares e se manter à parte com sua família e seus amigos”. Diz Watt ainda, seguindo o autor que cita:

a democracia, Tocqueville acrescenta, pode não apenas “fazer com que cada homem esqueça os seus antepassados, mas também ocultar os seus descendentes e separá-lo dos contemporâneos; ela o devolve sempre à sua solidão, e finalmente ameaça *confiná-lo inteiramente na solidão do seu próprio coração*”. Em épocas anteriores, a forma aristocrática de governo tornava os cidadãos elos de “uma cadeia integrada por todos os membros da sociedade, do camponês ao rei; a democracia rompe essa cadeia e deixa todos os elos *isolados*”. Essa visão um tanto depreciativa do aspecto antitradicional do individualismo era, no entanto, atenuada pela grande admiração que Tocqueville tinha pela força das instituições democráticas dos EUA, sua liberdade de imprensa, e o desenvolvimento do seu senso de maior compreensão do princípio do interesse próprio”. (WATT, p. 239, grifos meus)

Interessa, para esta investigação, esse vínculo do nosso tempo com o individualismo enquanto um valor positivo, conforme buscado por Tocqueville, mas que, em uma de suas faces, promove a desvinculação do indivíduo da tradição e mesmo das pessoas suas contemporâneas. Tavares está atento a isso e utiliza este valor como meio de criar ou propor identificação, no entanto também parece estar expondo e explorando a dificuldade de separar individualismo e egoísmo, o que não é o caso de Tocqueville, que dá a impressão de conseguir facilmente diferenciá-los. Watt, no entanto, termina o seu ensaio apontando justamente para uma contradição que o individualismo carregaria:

É óbvia a importância do aumento gradual da aprovação pública ao individualismo para as mudanças experimentadas pelos quatro mitos de que trata este livro. A segunda definição de “individualismo” no *Oxford English Dictionary* é muito clara: o individualismo é “um sentimento ou conduta autocentrada como um princípio; ação ou pensamento individual livre e independente; egoísmo”. Ao que parece, não podemos evitar, de um lado, a contradição entre a concepção social e ideológica do individualismo, e de outro a sua concepção ética e psicológica. A concepção sociológica, naturalmente, está ligada à concepção histórica; alinha-se à concepção do “individualismo” como uma característica ideológica relativamente moderna na história, e basicamente limitada às sociedades ocidentais. Portanto, nossos quatro mitos eram historicamente novos; e sob este aspecto eles refletem a nova ênfase de sua época na primazia social e política do indivíduo. (idem, p. 240)

Watt tem em mente o seu Romantismo estendido, que chegaria até os nossos dias, e em que os seus mitos passam a ser considerados heróis que devem ser louvados e não punidos pela afronta que representam aos valores coletivos. Tavares explora essa contradição e testa os seus limites junto ao leitor: a primazia social e política do indivíduo suporta até que ponto uma concepção ética pautada tão-somente no autocentramento? E uma psicologia exacerbadamente independente de tudo o que a cerca, aguenta-se? A ênfase dada ao indivíduo e à sua subjetividade, em Tavares, atingiria níveis radicais mas, ao mesmo tempo, simplistas ou rudes, afinal é a individualidade do *uomo senza lettere* que é cantada, é ele o

construtor da realidade nesse mundo. Trata-se do homem que triunfa sobre a natureza e se encanta com a própria capacidade de autodeterminação. Isso não quer dizer que uma suposta subjetividade “cultivada” nas letras levasse a um resultado diferente. O ponto de chegada da convivência desses dois tipos (os *senza lettere* e os “cultivados”), afinal, é o próprio Bloom, herói este que, em seu estado melancólico gosta até mais de ler e contemplar as coisas do mundo do que de agir sobre elas, duas coisas (refletir e agir) que, para ele, estão definitivamente separadas. Num certo sentido o mundo de Bloom seria ainda o de Camões, já sem o ideal humanista de fazer andarem juntas ação e cultura e sem aventuras por fazer que equivalessem às de Vasco. A ida à Índia do capitão português agora se faz em algumas horas por Bloom, e isso, em vez de empolgante, é motivo para tédio. Aquela sensibilidade individualista em formação em Camões não tinha motivos para tédio, afinal tinha uma subjetividade e uma exterioridade por desbravar, estando essas duas frentes, pelo menos idealmente, juntas. Pouco mais de quatro séculos depois a subjetividade e a exterioridade foram exauridas e o que em Soares era uma cela infinita que ainda podia ser positivada pela sua própria subjetividade, em Tavares encontra uma subjetividade que não tem mais forças para encontrar brechas ou respiros em si mesma. Só o que faz tediosamente confirmar-se, a despeito do que o mundo externo lhe apresente e que pudesse transformá-la ou dar-lhe novas perspectivas.

Avance-se pela narrativa a ver o que ele faz nesse seu estado que guarda alguma semelhança com aquele da figura de um rei num dos poemas que aparecem sob o título *Spleen*, de Charles Baudelaire. O poema proporciona uma caracterização do tédio que pode muito bem dialogar com a situação de Bloom e com o tédio advindo do surgimento dessa subjetividade que tudo pode sem que necessite prestar contas a uma qualquer outra ordem que não seja a da própria individualidade. Ao referido reido poema é oferecido quase de tudo e nada surte efeito, caracterizando, paroxisticamente a insensibilidade, a anestesia, o *ennui* (tédio). Bloom, por sua vez, parte para tentativa não buscada por aquele rei que termina desejoso de que as águas do Letes proporcionem-lhe esquecimento, do que não pôde se beneficiar o herói do século XXI, que não esquece a sua história pessoal e que só faz confirmar a sua visão de mundo. Veja-se que tentativa é essa:

O que se faz quando nada se sente é brutal
e as circunstâncias arrancam-nos dos bons conselhos.
E foi assim mesmo: o contacto físico, de repente,
enojou definitivamente Bloom.
A mulher quis abraçá-lo; ele pegou
numa parte mineral da natureza

e num único acto vingou-se dos longos dias
sem vontade de agir.
A cabeça da mulher tornou-se disforme,
e o sangue provou ser um elemento
que nos outros é quase impercetível. (TAVARES, X.134)

Uma prostituta querendo abraçar? Bloom já havia dado mostras de estar incomodado quando o encontro na casa alugada ia ficando “mais apaixonado que o preço acordado” (idem, X.3). A vontade de abraço foi a gota d’água. A reação a isso? Assassinato. O abraço teria sido uma ameaça à “muralha antiquíssima” que isola os animais que somos (uma determinada cultura, um certo entedimento, uma percepção?). O predador não cede a sentimentos. Atenção ao verbo utilizado: Bloom *enojou-se*. Não me parece descabido pinçar precisamente, dentre os significados possíveis deste verbo, e estando atento a um uso corrente dele em Portugal, o sentido de “enfadar” ou “aborrecer”, que incide uma vez mais no campo do tédio e do *spleen*. Na própria estrofe ainda haverá um desdobramento explicativo da ação de Bloom: matando vingava-se dos dias “sem vontade de agir”. Asco seria um sentimento forte demais nesse Bloom anestesiado, é mais a ausência de sentimento (e de sensação) que o domina e do que quer vingar-se.

Logo a seguir ao assassinato se dá a fuga do bosque e, para Bloom, também de Paris. É como se Bloom tivesse produzido uma razão para agir. Se ele tinha sido punido pelo amor que sentiu pela pessoa errada, pelo menos do ponto de vista do seu pai – o símbolo do sucesso –, aqui ele passa a ocupar a posição desse pai. Com essa viagem à Índia Bloom parece ter terminado o seu processo de formação no mundo que lhe cabe. Depois disso retorna para Lisboa, encerrando assim a sua versão atualizada do episódio da Ilha dos Amores.

Camões oferece uma explicação para os leitores a respeito do significado do seu episódio:

Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas,
Tethys e a Ilha angélica pintada,
Outra cousa não é que as deleitosas
Honras que a vida fazem sublimadas.
Aquelas preminencias gloriosas,
Os triunfos, a fronte coroada
De palma e louro, a glória e maravilha:
Estes são os deleites desta Ilha. (CAMÕES, IX.89)

A recepção crítica costuma dar importância para esta estrofe, ressaltando o caráter alegórico, do qual deriva também o papel de recurso poético, estético puramente, que a

mitologia grega desempenha n' *Os Lusíadas*. As ninfas e a ilha aparecem como símbolo dos prêmios que estão ao dispor dos que se lançarem em novas aventuras para realizar grandes feitos. O posto de herói está à disposição dos portugueses, o que acaba funcionando como um encorajador para novas conquistas, sendo esse o sentido em que se costuma ler o diálogo de Camões com o Rei Dom Sebastião, a quem o poeta dedica o obra. Como já se viu, em Camões não há esgotamento. Canto e disposição para grandes feitos se oferecem para realizações futuras.

No caso de *Uma viagem à Índia* não há uma explicação assim tão direta do significado do episódio no bosque. Há, no entanto, um prolongar-se da narrativa após o retorno de Bloom à Lisboa. Nesse final, o herói está em cima duma ponte quando o narrador começa a especular a respeito das muitas formas de tirar a própria vida. Uma mulher, no entanto, interrompe a cena e a digressão. Oferece-se para conversar. Bloom “aproxima-se da mulher e o mundo prossegue” (TAVARES, X.155). É a última estrofe. Tudo indica uma continuidade ou até uma repetição do que foi visto no bosque, observado que o mundo prossegue, “mas nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de / Bloom, o nosso herói”. São essas as últimas palavras. Importante lembrar aqui a estrofe em que a “conclusão do tédio” (X.139) é enumerada entre os possíveis disparadores de um assassinato e/ou da maldade. Fica sugerido que o itinerário inescapável de Bloom desemboca no tédio e em sua relação com o assassinato. Quanto tempo até Bloom entrar em ação mais uma vez? É a esse ponto final que conduz o itinerário que Tavares intitula “Melancolia contemporânea” que, então, pode ser entendida como o estado desse Bloom movido a tédio e que passa, com facilidade frívola, de pensamentos suicidas ao assassinato. Entre a aniquilação de si ou a do outro ele não hesita muito. Mesmo a maldade passa a ser justificada perante o tédio. Diante de um nivelamento de todas as experiências, o recurso a essa transgressão passa a ser plausível.

A depender do olhar que se lance, me parece, a viagem que Gonçalo M. Tavares nos apresenta pode resultar em riso ou em tragédia. Ou será o caso de dizer que mesmo em caso de riso, está-se diante de uma tragédia? O fato é que a narrativa é um tanto insossa: um homem, depois de ter provado da ganância material a que se resume o seu mundo, viaja à Índia em busca de Espírito mas só encontra um charlatão que tenta roubá-lo; desiludido, volta para Paris, onde participa duma festa em ritmo de turismo sexual e então conclui que o mundo que conhecia é tudo o que há e que isso é muito tedioso, o que lhe franqueia acesso ao “profundo religioso”.

As reflexões de Bloom apontam de modo parco para alguma profundidade ao lidar com a morte, com a experiência, com a ideia de um mundo que só é regido pelo interesse material e individual, no entanto o que nos é narrado fica muito aquém de configurar uma viagem que se possa considerar uma busca por experiência, estando muito mais perto da lógica dos pacotes turísticos, sendo esse o menor dos problemas, diga-se porém, considerando-se que é o modo rasteiro de como tira conclusões a respeito do que viveo que mais abala a legitimidade da experiência e das conclusões. Creio que pode até mesmo haver a sensação de se estar apenas diante de uma articulação mais ou menos engenhosa de clichês.

Parace haver um convite, porém, a uma leitura dessa narrativa em termos simbólicos, que faz o retrato do *nosso* herói atingir o estatuto de representante do nosso tempo. Em que medida Bloom é *nosso* herói ou com que facilidade afastamos qualquer identificação dele conosco? Em que medida é possível rir distanciado, desde um olhar aéreo como aquele que o caracteriza, e em que medida é possível ver aí um retrato amargo e risível do que é um indivíduo viajado, desbravador, experimentado e letrado hoje? A paródia arma uma situação em que Bloom é forçosamente oferecido para ser lido em chave de identificação graças ao ativamente toda ironia como uma característica desse herói. O herói é risível, mas ele ri da mesma forma como se pode rir dele. Ao haver essa identificação, por menor que seja (e é bom que não seja muita, afinal a diferença anda a figurar como valor), promove-se o estranho efeito de a paródia ser de fato uma epopeia conformadora de um imaginário coletivo. A epopeia dos triunfadores melancólicos do espaço-tempo. Eles podem: conformam o mundo, são os arquitetos (Bloom preferiria engenheiros) da própria ordem e também, em separado, desfrutam dos seus momentos melancólicos lendo literatura, se não houver nada urgente que resolver. São arquitetos da própria ordem nas dimensões simbólica e factual, mas isso já não é motivo para entusiasmo e sim para tédio.

Se o fracasso da visão de mundo, pelo menos em termos sociais –tendo em vista que as epopeias sucedem-se como as visões filosóficas, sem eliminar umas às outras, conforme sugere Massaud Moisés –, de Camões era a brecha para Soares apontar para as potencialidades do seu desassossego épico que acabava com a importância do feito factual heroico, Tavares vem olhar para um suposto fracasso que inclui Soares e instaura um tédio épico do qual se faz necessário rir.

O ponto de chegada dos desbravamentos interno e externo, de armas e letras, seria a “Melancolia contemporânea”.

A subjetividade de Bloom revela-se um cubículo. As experiências já não têm mais força para alargar essa subjetividade e dar-lhe novos elementos com que ler o mundo e a si

mesmo. Tavares mobiliza uma quantidade imensa de nutrientes advindos da tradição ocidental mas nada disso tem tempo de ser digerido de forma a que Bloom ou o seu narrador escapassem do ponto de vista que já trazem. Se o indivíduo é arquiteto da sua própria ordem, já não importa, ele perdeu a capacidade de transformar a ordem que criou e o próprio tédio irremediavelmente iguala todas as experiências. Não importa o que Bloom venha a viver ou ler, ou que paisagens se lhe ofereçam, tudo é sorvido pelo seu entendimento de que “nada adianta”. Se Camões termina a sua epopeia com o intuito de lançar uma nação inteira a um propósito, já o narrador de Tavares e Bloom não têm mais a oferecer do que sentidos já prontos, dados de antemão e que, por isso mesmo, se convertem em um vazio de sentido característico do tédio.

O assassinato, diante desse estado das coisas, seria a busca de aproximação com o radicalmente novo, com aquilo que não se pode experienciar, que é a morte. Em seu *Filosofia do tédio*, Lars Svendsen dedica algumas páginas à relação entre o tédio e a morte, chegando ainda a explorar o papel que a violência pode ter. Lembre-se aqui que Svendsen trabalha numa perspectiva que considera que o Romantismo significou uma passagem para um mundo que o homem torna-se “o centro gravitacional para o significado” e que ocupa essa posição de modo insatisfatório, posto que Svendsen quer distância dos poderes redentores que o imaginário teria na concepção romântica. Esse mundo em que a subjetividade está encarregada de significar o mundo, no entanto, no caso de Bloom, torna-se extremamente entediante porque é como se a Máquina do Mundo tivesse sido revelada e, porém, remetesse apenas àquele “nada adianta” de Bloom. Tudo o que ele vê é mediado por essa conclusão, tudo é conhecido, no espaço e no tempo, e a individualidade demiúrgica parece estar fadada a apenas confirmar o que foi revelado. O trecho a seguir lança luz sobre o ato violento de Bloom, primeiramente Svendsen faz um retrato possível da modernidade, que aqui se pode entender como sendo o tempo de Bloom, e, na sequência, aventa uma possibilidade de escape:

Tudo é potencialmente visível – nada está escondido. Podemos falar de uma pantransparência, pois tudo é transparente. A transparência e as interpretações empacotadas do mundo estão inter-relacionadas. A transparência é precisamente não imediata, sempre mediada, na medida em que o mundo é visto através de alguma coisa, isto é, uma interpretação já existente que o esvazia de segredos. O mundo se torna entediante quando tudo é transparente. É por isso que algumas pessoas anseiam pelo perigoso e pelo chocante. Elas substituíram o não-transparente pelo extremo. Provavelmente é por isso que muitas são tão obcecadas pela “violência das ruas” e a “violência cega” que a imprensa sensacionalista não

se cansa de noticiar. Como a vida seria entediante sem violência! (SVENDSEN, p. 40)

Svendsen não chega a falar, neste momento, em assassinato. Está mais interessado nessa atração que a violência exerce e que, eu diria, poderia ser considerada uma hipótese para a atração que os *Livros pretos* de Gonçalo M. Tavares exercem sobre o público e sobre a crítica, que costuma valorizar essa parte da obra do autor e, nela, especificamente a violência. O ponto aqui, no entanto, é o de que a violência oferece-se como possibilidade de fuga à “pantransparência” do mundo, tal como concebido por Bloom, e cuja suma estaria no verso que diz que “em todo o mundo o mundo é mundo”. Como não há segredos pois tudo é conhecido, Bloom busca a transgressão. Ainda assim a sua busca, ao que tudo indica, é inócua, Bloom continua abandonado à interpretação do mundo a que chegou depois da viagem. O que era para ser a vingança em relação à falta de vontade de agir ou uma transgressão que renovasse a noção de limite define-se melhor como confirmação da impossibilidade de alterar a perspectiva.

O demiurgo encontra-se esgotado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Demiurgias, três momentos

A passagem pelas três obras dos três autores permite flagrar um aumento da participação da subjetividade na constituição do mundo. É como se a relevância do mundo objetivo perante a interioridade do indivíduo fosse diminuindo.

Camões ainda quer conciliar grandes feitos heroicos externos com as suas capacidades de fabular e de estruturar o mundo, o que faz repetindo o ato do Criador e não sobrepondo-se-lhe. Bernardo Soares recusa os feitos heroicos camonianos e faz o cotidiano rebaixado substituí-lo. A monotonia de uma vida sem acontecimentos grandiosos é tida como imprescindível para que a experiência dos seus devaneios se dê e os faça ombrear com os feitos heroicos camonianos que recusa. A ida à padaria, graças ao alargamento do espaço do sonho e do devaneio que se misturam a tal ato comezinho, pode ombrear com o descoberta da rota marítima para as Índias. Soares chega mesmo a chamar a essa mistura de literatura, que considera a “única verdade”.

Não se trata, pois, de uma oposição entre Camões e Soares, mas de uma exacerbação, por parte de Soares, da importância dada ao plano da subjetividade. Em Camões tal subjetividade já era posta como condição para a existência efetiva dos feitos e da heroicidade, mas a grandiosidade do feito externo não era descartada, pois feito heroico e entendimento estavam em continuidade. Em Soares a subjetividade seria sufocada pelas realizações externas supostamente grandiosas de modo que o equilíbrio entre feitos e subjetividade necessita da ausência de feitos externos grandiosos, como que a estabelecer não mais uma relação equilibrada entre objetividade e subjetividade, mas uma relação de necessidade de colocar uma objetividade rebaixada a favor de uma subjetividade grandiosa.

Se Álvaro de Campos declara, no poema “Opiário”, que pertenceria a um gênero de portugueses que ficou sem emprego depois que a Índia ter sido descoberta, Soares não se conforma com tal constatação e faz-se desbravador da literatura, agora entendida como a mistura de cotidiano rebaixado e sonho-devaneio, onde os livros de contabilidade não ficam atrás de qualquer epopeia.

O próprio Soares, no entanto, levantará dúvida em relação a esse procedimento, conforme visto. Além de o domínio da subjetividade poder ser considerado um barulho que ele faz para não perceber a própria incompetência para vida, também a presença do “eu” em todos os lados será motivo para tédio. Tudo isso, porém, entra no seu livro, na sua literatura que, afinal se revela uma mistura em que as sensações todas (entre as empíricas e as imaginadas) são matéria possível para a prosa do Supra-Camões. Diferentemente do seu

antecessor, não lhe interessam mais os grandes feitos e a pequenez cotidiana e o tédio da subjetividade têm um papel de propulsores do imaginário e da sensibilidade a desempenhar.

Gonçalo M. Tavares, diferentemente da redenção desassossegada que Soares alcança através da sua sensibilidade e da sua escrita, sugere um mundo em que o devaneio não é mais possível. A subjetividade toma conta de todo o espaço. Mundo e visão de mundo se igualam e os objetos perdem o poder de interferir, seja de que modo for, na sensibilidade do indivíduo que, então, está definitivamente aprisionado. Tavares cria o representante daquele que chega após o percurso desenhado por Camões e Soares. No autor do século XXI a capacidade de atuar no mundo, seja no plano material – através da ação –, seja no plano do imaginário – através das letras –, perdeu efetividade. Para retomar Álvaro de Campos e ir além, o Bloom de Tavares pertenceria a um gênero de portugueses que ficaram sem emprego depois de estar a Índia descoberta e os poderes de devaneio exauridos. Nem grandes feitos aliados ao entendimento e nem uma sensibilidade que em vínculo com o imaginário pudesse trazer grandeza para a pequenez cotidiana. Bloom herda uma Índia ao alcance de um voo e um mundo que se confunde com o olhar (o entendimento) que seja capaz de lançar para esse mundo, ou seja, Bloom tem franqueados os caminhos no espaço e na subjetividade que chega ao nível máximo de independência em relação ao objeto, no entanto isso produz um aprisionamento devido principalmente à estagnação da subjetividade, uma incapacidade da subjetividade de agir sobre si.

Ora, a epopeia de Tavares, no nível discursivo, é anti-camonianiana. O narrador de Tavares é o avesso de Camões e o mundo que canta é justamente o mundo daqueles que Camões criticava. O índice mais forte dessa inversão é justamente a separação radical de ação e cultura e/ou linguagem. Essas duas frentes têm lugar nesse mundo, porém Bloom e o narrador mantêm-nas em regime de separação absoluta. As habilidades da linguagem nunca participam da ação e a ação nunca interfere nos assuntos da linguagem: são dois continentes a se olharem de distância enorme, conforme a imagem evocada pelo narrador. Se Camões fala em Amor, Bloom fala em ódio entre os indivíduos, sendo as inversões desse tipo inúmeras. Camões, inclusive, chega a condenar o amor dirigido às coisas e a si mesmo, sendo justamente esses valores condenados pelo poeta aqueles que serão os princípios a reger Bloom.

Mas detenhamo-nos na separação entre reflexão e ação. Se Camões canta a mistura, Bloom é o herói da separação entre elas e o seu ponto de chegada, no entanto, acaba por unir entendimento e ação. Bloom passa a agir confirmando a visão de mundo que não consegue modificar. O esgotamento do modelo de separação completa entre reflexão e ação acaba por

conduzir a um encontro de capacidade de reflexão tediosamente repetitiva com ação brutal confirmadora da reflexão tediosa. O ponto de chegada, então, é um estado de brutalidade. A fórmula “ego contra mundum”, que Watt usa para definir os seus mitos, em Tavares chega a uma manifestação específica: estaria de tal forma incorporada que já teria se naturalizado, se transformado em lei, afinal a postura do individualista seria o que caracteriza todos os que vivemos no mundo de Bloom (e não mais um feito que distingue um herói), mas a tal ponto que não mais é necessário tolerar o outro. A subjetividade foi tão privilegiada que ganhou independência ou desconexão com realidades-outras.

Com isso, um novo agrupamento dos autores se faz possível. De um lado, Camões e Soares estabelecem uma negociação entre as suas subjetividades e o mundo objetivo e, de outro, Tavares cria uma subjetividade que não mais precisa fazer essa negociação. A meu ver, no entanto, Tavares não endossa essa subjetividade que perde contato com o que lhe é externo. Ao contrário, erige uma epopeia guiada por um ponto de vista que, apesar de ser ridicularizado e não ter uma relação de identidade com o ponto de vista do autor, é considerado o ponto de vista dos triunfadores, dos que estariam a construir a sociedade, nominadamente, os letrados ensimesmados e os homens de ação sem letras, em separado, mas construindo um mesmo mundo em que as subjetividades não precisam interagir, nem umas com as outras e nem com as que as cercam, tão-somente com as próprias projeções.

O ato de reescrever *Os Lusíadas*, então, pode ser visto como o aceno para a necessidade de um retorno a Camões e a necessidade que o poeta via de conjugação das habilidades interiores e exteriores, mas também um retorno a Fernando Pessoa que, se pode ser considerado como um autor que segue um caminho de expansão da subjetividade, não pode, porém, ser considerado como tendo criado uma independência solipsista desta. Caso contrário, seria difícil explicar a criação do mestre Alberto Caeiro, cujo intuito é justamente dar cabo do subjetivismo que impede uma relação direta do homem com o mundo que o cerca e mesmo o esforço de Bernardo Soares, que, por mais longe que vá com as suas habilidades de individualidade demiúrgica, não se abandona a ela, tem sempre um pé na Rua dos Douradores ou um olhar para um poente ou para a chuva que bate na janela. Camões e Soares, cada um com uma medida diferente, manteriam uma relação de essencialidade com o que não é a subjetividade, com a alteridade que o mundo imporia, já Tavares retrataria um mundo em que se abandona tal essencialidade, o que, no entanto, conduz a um esgotamento e não a um aumento do alcance dessa subjetividade.

Outro ponto que deve figurar aqui é a relação para com o passado, categoria que eu incluiria como algo do plano objetivo, externo ao indivíduo. Já Camões dá mostras, ao longo

d’*Os Lusíadas*, de o quanto é a sua subjetividade quem está reorganizando e conferindo simbologia ao passado que, sintomaticamente, é disposto de forma a ter como ponto de chegada, não sem passar pela sua individualidade, um projeto para o futuro. Entre as coisas com que a subjetividade precisaria negociar, pois, está o passado. Também Bernardo Soares, por mais que devaneie e percorra principalmente a própria interioridade, não deixa de fazer referência ao passado, inclusive colocando a sua “obra de Descoberta suprema na invocação do vosso nome português, criador de argonautas” (PESSOA, 2010, p. 148), o que significaria colocar o *Livro do Desasocego* e o seu mundo de sonho ou “Mundo Intelectual” (idem) ao lado das conquistas do império português (África, Índia, Etiópia, etc) que, como acontece nas crônicas, se seguem aos nomes do Rei para demonstrar a sua grandiosidade e a do seu império. Além de fazer isso, Bernardo Soares também demonstra saber situar a sua geração na história da humanidade, estabelecendo uma relação, por exemplo, entre aquilo em que creram os seus antepassados e o ponto de chegada que ele próprio representa e que, não podendo mais crer em Deus ou na Humanidade, foi impelido à postura estética diante da vida (cf. PESSOA, idem, p. 231).

Esse tipo de relação com o passado, a meu ver, é mais uma que se perde na lógica de inversão adotada pelo narrador de Tavares. Em *Uma viagem à Índia* o passado é evidentemente um inimigo e o tratamento que lhe é dedicado ao longo da obra reforça esse estatuto. Bloom, a começar, tem por objetivo esquecer o passado, o que, para ele significa esquecer uma história pessoal que só confirma a visão de mundo a que está preso, mas, para o narrador significa negar a história da humanidade em nome de Bloom. Além desses dois planos de relação com o passado, haveria ainda as referências a outras obras da literatura ocidental. Desde a estrutura de cantos e estrofes até o nome do herói, algumas passagens da sua história pessoal e livros que ele carrega na sua mala de viagem a tradição ocidental insinua-se insistentemente. O prefácio de Eduardo Lourenço para *Uma viagem à Índia* (in: TAVARES, 2010) e o artigo de Vasco Graça Moura (MOURA, 2011) publicado na *Colóquio e Letras* sobre a epopeia podem servir como mapeamento da quantidade de referências que é possível acionar durante a leitura da obra de Tavares. O ponto-chave para entender essa profusão de insinuações, no entanto, e como já observado, é o de que a importância delas é não afetarem Bloom e, se o fazem, é por atestarem uma inversão. A tradição, afinal, é mais um elemento exterior ao indivíduo e que, no caso de Bloom, não tem poder para transformá-lo ou interferir na sua trajetória paroxisticamente autocentrada. É uma subjetividade imune àquilo que no outro não seja confirmação do seu olhar.

Diante do que vai exposto, ficam estabelecidos três momentos distintos da individualidade demiúrgica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AREAL, Leonor (concepção e direcção). **Arquivo pessoa**. Website. <http://arquivopessoa.net>
- BARRETO, Luís Felipe. **Os descobrimentos e a ordem do saber: uma análise sociocultural**. Lisboa: Gradiva, 1989.
- BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos Camonianos**. 2ª ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. “As estâncias finais d’Os Lusíadas ou ‘O nunca ouvido canto’ de Camões”. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/20838/1/jose%20bernardes%2069a85%20p-copia.pdf> Acesso em 16/03/2016.
- _____. **História crítica da literatura portuguesa**. Lisboa: Verbo, 199-.
- BOXER, Charles. **O império marítimo português**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Emanuel Paulo Ramos (org.) Porto: Porto Editora, 1982.
- CASSIRER, Ernst. **Individuo y cosmos en la filosofía del Renascimento**. Buenos Aires, EMECÉ Editores, 1951
- CIDADE, Hernani. **Vida e obra de Luís de Camões**. Editorial presença: Lisboa, 1986.
- FERREIRA, Vergílio. **Invocação ao meu corpo**. Lisboa: Quetzal, 4ª edição, 2011.
- FRYE, Northrop. “O imaginativo e o imaginário”. In: **Fábulas de indetidade: estudos de mitologia poética**. Trad.: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. “A máquina do mundo”. In: **Poetas que pensaram o mundo**. Adauto Novaes (org.) São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (pp. 157-98)
- LOURENÇO, Eduardo. **Poesia e Metafísica**. Lisboa: Gradiva, 2002. (pp. 237-252)
- _____. “A curiosa singularidade de ‘mestre Caeiro’”. In: *Fernando Pessoa revisitado*. (pp. 33-45) Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- MACIEL JÚNIOR, Auterives. **Pré-socráticos – A invenção da Razão**. São Paulo: Odyseus Ediotora, 2007.

MARTINS, Fernando Cabral (org.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

MARTINS, Oliveira. **Camões – Os Lusíadas e a Renascença em Portugal**. Lisboa. Guimarães & Cia. Editores, 1952.

MACEDO, Helder. **Camões e a viagem iniciática**. Lisboa: Abysmo, 2014.

MOISÉS, Massaud. “Heteronímia e projeto filosófico” in: **Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1998. (pp. 111-116)

MOURA, Vasco Graça. “Uma viagem à Índia – Gonçalo M. Tavares”. In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, n.º 177, Maio 2011, p. 271-274

ORTA, Garcia de. Colóquio dos Simples e Drogas da Índia. Disponível em: https://archive.org/stream/coloquiosdossimp01ortauoft/coloquiosdossimp01ortauoft_djvu.txt

OSAKABE, Haquira. **Fernando Pessoa: resposta à decadência**. Curitiba: Criar Edições, 2002.

_____. **Fernando Pessoa entre almas e estrelas**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

PANOFSKY, Erwin. **The life and art of Albert Dürer**. Fourth Edition (Third printing) Princeton University Press, 1967.

PÉCORA, Alcir. **Máquina de gêneros**. São Paulo: EDUSP, 2001.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Edição crítica: José Augusto Seabra. Madrid; Paris, México et al: ALLCA XX, 1997.

_____. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição, 2006.

_____. **Livro do desasocego**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, , 2010 (2 vv.)

_____. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 3ª edição, 2006.

_____. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1ª edição, 2004.

_____. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

QUESADO, Clécio. **Labirintos de um livro à beira-mágoa**. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

RACHWAL, Gabriel Dória. **Conversa entre Paulo Henriques Britto e Fernando Pessoa**. Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2011.

REBELO, Luis de Sousa. **A tradição clássica na literatura portuguesa**. Livros Horizonte, 1982.

RAMALHO, Américo da Costa. **Camões no seu tempo e o no nosso**. Coimbra: Livraria Almedina, 1992.

RESENDE, Garcia de. **Antologia do Cancioneiro geral**. Selecção, organização, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira. Editora Ulisseia (s/d).

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. **Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2ª edição, revista, 2012.

ROCHA PINTO, João. **A viagem: memória e espaço**. Revista de história e economia social, vv.11-12. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1989.

SARAIVA, António José. **Luís de Camões**. Publicações Europa-América. 2ª edição, 1972.

SENA, Jorge de. **Trinta anos de Camões. 1948-1978**. Lisboa: Edições 70, 1980.

SERRÃO, Joel. **Fernando Pessoa: cidadão do imaginário**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SIMÕES, João Gaspar. **Vida e obra de Fernando Pessoa**. Livraria Bertrand: Lisboa, 2ª edição, 1970.

SVENDSEN, Lars. **Filosofia do tédio**. Trad.: Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

TAVARES, Gonçalo M. **Uma viagem à Índia**. São Paulo: Leya, 2010.

TODOROV, Tzvetan. “A viagem e o seu relato”. In: **Revista de Letras da UNESP**, n. 46., v. 1, 2006. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/50> Acesso em: 15 abr. 2015

VERNANT, Jean-Pierre. “A bela morte e o cadáver ultrajado”. In: *Discurso*, [S.l.], n. 9, p. 31-62, dec. 1978. ISSN 2318-8863. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37846>>. Acesso em: 28 mar. 2016

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Trad.: Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.